UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

TÂNIA CRISTINA AMARAL

**PAISAGEM URBANA DA CIDADE DE SÃO PAULO: UMA POÉTICA DA GAROA
SOB O OLHAR DE MÁRIO DE ANDRADE**

Carroça do padeiro, 1940 (Avenida Angélica, Higienópolis, SP). Autor: Hildegard Rosenthal
Fonte: Instituto Moreira Sales

SÃO PAULO

2017

TÂNIA CRISTINA AMARAL

**PAISAGEM URBANA DA CIDADE DE SÃO PAULO: UMA POÉTICA DA GAROA
SOB O OLHAR DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Júlio César Suzuki.

SÃO PAULO

2017

Para meu amor maior, minha filha
Sophia Amaral Marques,
e aos meus pais (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu querido Prof. Dr. Júlio César Suzuki, por sua especial e principal orientação em toda a minha longa caminhada acadêmica, por seus tão brilhantes ensinamentos, que só poderiam vir de um grande mestre, que me motivaram a caminhar e caminhar sem nunca desistir, mesmo sem enxergar a linha de chegada. Um mestre com o talento e a ousadia do ensinar.

Ao Prof. Dr. Emanuel Soares da Veiga Garcia (*in memoriam*), da História – USP, que me falou pela primeira vez sobre a garoa na paisagem da cidade de São Paulo do passado. Brilhante professor e amigo querido, que deixou saudades.

Ao Prof. Dr. Conti, do Departamento de Geografia – USP, por sua orientação e discussão sobre a garoa no clima urbano, na disciplina de Iniciação Científica II; o que muito contribuiu para meu acesso às obras e pesquisas na área de Climatologia. E por sua disponibilidade em ensinar.

Ao Prof. Dr. Aziz Ab'Saber (*in memoriam*), que muito contribuiu com sua entrevista sobre a garoa e trouxe, em sua fala, as lembranças passadas do clima da cidade de São Paulo, quando moço em suas caminhadas pelo centro da metrópole.

Ao Prof. Dr. Luiz Bittar Venturi, da Geografia – USP, por sua orientação e discussão sobre a garoa em seus desdobramentos no contexto urbano na disciplina de Iniciação Científica I.

Ao Prof. Dr. Frederico Funari, do Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo, sempre tão solícito, que forneceu os dados estatísticos sobre a incidência da garoa.

Ao Prof. Dr. Paulo Marques dos Santos, do Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo, que concedeu, com muita simpatia, uma relevante entrevista sobre a garoa e o clima urbano de São Paulo.

Ao Prof. Dr. Ricardo Augusto Felício, da Geografia – USP, pelas novas e relevantes abordagens sobre o clima urbano e sua constante disponibilidade em me ensinar.

Ao Prof. Dr. Ilton Jardim, da Universidade Federal do Paraná, cujas observações e sugestões foram notórias e muito contribuíram para o enriquecimento do trabalho.

A todos os professores do Departamento de Geografia, que direta ou indiretamente muito contribuíram para a evolução da pesquisa.

Ao colega Rogério Rozelen, do Laboratório de Climatologia – USP, sempre solícito. E a todos os bons colegas do Departamento de Geografia, pelas discussões geográficas.

Aos meus queridos e carinhosos irmãos e cunhados, Rosana, Cláudia, Roberto; Grazielen, Jefferson e em especial a Martim Vasques da Cunha, que me fez consideráveis sugestões acadêmicas.

E ainda aos meus maravilhosos sobrinhos Matheus, Luca, Gabriel e Caio, que são motivos constantes de alegria e agradecimento a Deus, enfim a todos os meus familiares pela motivação e incentivo.

Ao meu querido tio Luiz Cláudio, sempre presente nas orientações para o encontro do norte verdadeiro.

Em especial agradeço aos meus maravilhosos pais José e Juracy (*in memoriam*), que nunca se cansaram de ensinar os verdadeiros valores e o essencial da vida.

Ao Ricardo Marques em especial, pelo apoio e incentivo. E principalmente por compartilharmos o amor de nossa filha.

À amiga e também revisora da dissertação Silvia Massimini Felix.

A Deus, pelo milagre de todas essas vidas existirem em minha vida.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Capes.

RESUMO

PAISAGEM URBANA DA CIDADE DE SÃO PAULO: UMA POÉTICA DA GAROA SOB O OLHAR DE MÁRIO DE ANDRADE

A presente dissertação tem como objetivo, analisar e inserir-se no dialogismo entre importantes transformações literárias, sociais e urbanísticas que modificaram a paisagem urbana da cidade de São Paulo e que marcaram as primeiras décadas do século XX. Sob o olhar lírico de Mário de Andrade, desde a publicação de *Pauliceia desvairada* até sua morte e a pós-publicação de *Lira paulistana*, que influencia o nascimento da poesia moderna na cidade de São Paulo. A garoa aparece como protagonista desse diálogo entre a Geografia e a Literatura, revelada nas imagens poéticas da cidade pelo poeta. Essa característica tão peculiar da cidade mereceu a criação de textos e poesias por parte de vários poetas que chamavam a cidade de “São Paulo, terra da garoa”. Mário de Andrade, o poeta modernista, arlequinal e lírico, engajado nas vanguardas europeias por meio da literatura e, junto a outros importantes nomes de veios artísticos, inaugura a revolução na arte do Brasil com a Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. Na ocasião, o poeta faz a leitura do poema “Inspiração”, de *Pauliceia desvairada*. “Está fundado o Desvairismo”, em suas palavras. Esta pesquisa debruça-se nos estudos da representação da cidade de São Paulo no viés poético e geográfico, quando correlaciona a vida e morte do poeta ao processo de urbanização da cidade de São Paulo, no findar do século XIX até o segundo quartel do século XX. Esse contexto é revelado por intermédio dos poemas que perpetuam o amor visceral entre a cidade e Mário, o qual a elege como tema principal. As cortinas se abrem e, segundo o olhar imagético do poeta, a leitura sobre o arranjo espacial da cidade é concluída.

Palavras-chave: Mário de Andrade. São Paulo. Garoa. Paisagem urbana. Modernismo.

ABSTRACT

URBAN LANDSCAPE OF THE CITY OF SÃO PAULO: A POETIC OF THE GAROA UNDER THE LOOK OF MÁRIO DE ANDRADE

The purpose of this dissertation is to analyze and insert in the dialogism between important literary, social and urban transformations that modified the urban landscape of the city of São Paulo and that marked the first decades of the twentieth century. Under the lyrical gaze of Mário de Andrade, from the publication of *Pauliceia desvairada* to his death and the post-publication of *Lira paulistana*, which influences the birth of modern poetry in the city of São Paulo. The drizzle (garoa) appears as the protagonist of this dialogue between Geography and Literature, revealed in poetic images of the city by the poet. This peculiar characteristic of the city deserved the creation of texts and poetry by several poets who called the city of "São Paulo, land of the drizzle (garoa)". Mário de Andrade, the modernist, harlequin and lyricist poet, engaged in the European avant-garde through literature and, together with other important names of artistic veils, inaugurates the revolution in Brazilian art with the Modern Art Week in February 1922 in the city from São Paulo. At the time, the poet reads the poem "Inspiration" by *Pauliceia desvairada*. "Desvairismo is founded", in his words. This research studies the representation of the city of São Paulo in the poetic and geographical bias, when it correlates the life and death of the poet to the process of urbanization of the city of São Paulo, at the end of the 19th century until the second quarter of the 20th century. This context is revealed through the poems that perpetuate the visceral love between the city and Mario, which elects it as the main theme. The curtains open and, according to the poet's imagery, the reading of the space arrangement of the city is completed.

Key words: Mário de Andrade. São Paulo. Drizzle. Urban landscape. Modernism.

Deste modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais. (CALVINO, 2012, p. 63)

[...] as exalações estagnadas no alto das metrópoles, a fumaça opaca que não se dispersa, a camada de miasma que gravita sobre as ruas betuminosas. Não as lábeis névoas da memória nem a árida transparência, mas o cheiro de queimado de vidas queimadas que forma uma crosta sobre as cidades, a inchada esponja de matéria vital que deixou de fluir, o entupimento de passado presente futuro que bloqueia as existências calcificadas pela ilusão de movimento: eis o que encontrava ao término da viagem. (CALVINO, 2012, p. 94)

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

1. Esquina da Rua Direita com a Rua São Bento.....	15
2. Área do Parque do Estado	23
3. R. João Brícola, 1910 – Jornal Correio Paulistano	42
4. Casa de Mário de Andrade na Rua Lopes Chaves	52
5. Luminárias	65
6. Viaduto do Chá, 1895	74
7. Largo do Palácio, 1860 e a Igreja dos Jesuítas	78
8. Rua Direita, 1912.....	79
9. Rua 15 de Novembro, 1910	80
10. Rua 15 de Novembro, 1914.....	81
11. Esquina da Rua São Bento com a Rua Direita	93
12. Viaduto do Chá, 1918.....	94
13. Viaduto do Chá, 1900	95
14. Rua 15 de Novembro, 1910-12	96
15. Rua São João, 1915	97
16. Instituto de Astronomia e Geofísica – Av. Paulista, 1902-1928	111
17. Viaduto do Chá, 1920	117
18. Rio Tietê, 1915.....	119
19. Teatro Municipal – Semana de Arte Moderna, 1922	130
20. Rua 1º de Março – RJ, 1890	160
21. Vista panorâmica do RJ, 1890.....	160
22. Avenida Beira-Mar – RJ, 1906	161
23. Vista de Botafogo e Pão de Açúcar, 1910.....	161
24. Botafogo, 1930.....	162
25. Fábrica Antártica, s/d	166
26. Fábrica Crespi	166
27. Indústria Matarazzo s/d	167
28. Indústria Matarazzo s/d	167
29. Rua Direita, 1910.....	172
30. Vendedor de vassouras, 1910	173
31. Praça da República – Realejo, 1910	174
32. Vista do Bairro da Bela Vista, 1911.....	174
33. Casa Lebre, 1912	175
34. Barcos no Rio Tamanduateí, 1910	176
35. Rua Maranhão, 1920 – Higienópolis	176
36. Av. Higienópolis, 1920.....	177
37. Av. Paulista, 1920	177
38. Av. Paulista, 1923	178

39. Jardins do Parque do Anhangabaú, 1925	178
40. O acendedor de lampiões	181
41. Vista aérea do Edifício Martinelli, 1929	187
42. Edifício Martinelli, 1940	188
43. Embarque do café, 1900	191
44. Embarque do café para a Europa, 1895	192
45. Vista Panorâmica de Santos, 1880	192
46. Bolsa Oficial de Café, 1922	194
47. Imigrantes a bordo do vapor no Porto de Santos	198
48. Imigrantes a bordo do vapor no Porto de Santos	199
49. Desembarque de imigrantes no Porto de Santos, 1907	200
50. Trem com imigrantes, 1930	200
51. Trem com imigrantes, 1930	201
52. Meninos engraxates, 1910	204
53. Pequenos prestadores de serviço, 1910	205
54. Bairro da Liberdade, 1937	208
55. Clovis, Newspaper Guy, c.1930	219
56. Bairro da Liberdade, 1937	239
57. O motomeiro, 1940	240
58. Avenida São João, 1937	240
59. Menino jornaleiro, 1939	248
60. Largo do Arouche – Centro, 1940	255
61. Avenida São João, 1940	255
62. Zona Cerealista – Centro, 1940	256
63. Ladeira Porto Geral, 1940	256
64. Avenida Rangel Pestana, 1940	262
65. Rua 15 de Novembro, 1940	265
66. Antiga Catedral da Sé, 1910	269
67. Nova Catedral da Sé, 1954	269
68. Menino engraxate, 1940	272
69. Linha de trem do Bairro do Brás, 1940	281
70. Paisagem urbana da cidade de São Paulo, 1947	293
71. Praça do Patriarca, 1940	300

ÍNDICE DE MAPAS

1. Imagem de satélite da cidade de São Paulo	24
2. Unidades climáticas naturais	32
3. Unidades climáticas urbanas	33
4. Área urbanizada da cidade de São Paulo (1882 a 1914)	66
5. Planta da cidade de São Paulo e seus arrabaldes (1897)	72
6. Triângulos	77
7. Trabalhos de Haussmann	83
8. Vegetação no município de São Paulo, 1911	101
9. Área urbanizada – 1915	157
10. Mapa esquemático circunferencial da cidade de São Paulo	206
11. Área urbanizada 1930-1949	209
12. Área urbanizada 1930-1949	289

ÍNDICE DE TABELAS

1. Tabela de dias de nevoeiro e garoa	25
2. Tabela de dias de nevoeiro e garoa	26
3. Dados demográficos da cidade de São Paulo	107
4. Outros veículos, 1921	182
5. Veículos de tração animal, 1921	182
6. Veículos motorizados, 1921	182
7. Crescimento populacional de São Paulo	196
8. Evolução da população na cidade de São Paulo	287

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Gráfico de ocorrência de garoa	28
2. Gráfico de ocorrência de garoa	28
3. Gráfico de ocorrência de garoa	29
4. Gráfico de ocorrência de garoa	30
5. <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> (1907), Pablo Picasso	47
6. Revista francesa <i>L'Esprit Nouveau</i>	54
7. <i>Paris Street; Rainy Day</i> , Gustave Cailebotte	85
8. Belle Époque, Paris (1890)	86
9. Loja de departamento Mappin Stores	98
10. <i>Segunda classe</i> (1933), Tarsila do Amaral	109
11. <i>Acrobat and Young Harlequin</i> (1905), Pablo Picasso	121
12. Capa de Pauliceia desvairada	122
13. <i>As margaridas de Mário de Andrade</i> (1922), Tarsila do Amaral	123
14. <i>O homem amarelo</i> (1915), Anita Malfatti	126
15. <i>O farol</i> (1915), Anita Malfatti	127
16. Capa do Programa da Semana de Arte Moderna	129
17. Revista <i>Klaxon</i>	136
18. Revista <i>Klaxon</i>	137
19. Revista <i>Klaxon</i>	138
20. Revista <i>Klaxon</i>	139
21. Revista <i>Klaxon</i>	140
22. <i>Morro da favela</i> (1925), Tarsila do Amaral	144
23. <i>A caipirinha</i> (1923), Tarsila do Amaral	146
24. Capa de <i>Losango cáqui</i> , Di Cavalcanti	150
25. Dedicatória do autor a Sérgio Buarque de Holanda	151
26. <i>Meninas cariocas</i> (1926), Di Cavalcanti	158
27. Fiação Tecelagem e Estamparia Ypiranga “Jafet”	165
28. <i>Postes da Light</i> , Tarsila do Amaral	180
29. Perspectiva do Projeto Edifício Martinelli	186
30. Exposição de Café, 1927	193
31. <i>Abaporu</i> (1928), Tarsila do Amaral	215
32. <i>Cartão-postal</i> (1929), Tarsila do Amaral	216
33. <i>Cinco moças de Guaratinguetá</i> (1930), Di Cavalcanti	220
34. Gráfico de curvas de crescimento da população (1872-1950).....	288
35. Caricatura de Mário de Andrade	299

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO	15
1 A FORMAÇÃO DA ESTÉTICA LITERÁRIA DE MÁRIO DE ANDRADE	42
2 O DESABROCHAR DA ESTÉTICA MODERNISTA EM SÃO PAULO	123
3 A CONSOLIDAÇÃO DA ESTÉTICA MODERNISTA EM MÁRIO DE ANDRADE	220
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	293
5 REFERÊNCIAS	300

Fotografia 1. *Esquina da Rua Direita com a Rua São Bento* (1911)

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

INTRODUÇÃO

O tema que orienta a pesquisa é a poética da garoa na paisagem urbana da cidade de São Paulo, sob o olhar de Mário de Andrade no início do século XX; período marcado pelo movimento de renovação estética literária e artística das vanguardas europeias.

Os anos 1920 se caracterizaram por uma predominância desses manifestos de vanguardas. No campo artístico e literário surgiram o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo, que provocaram uma verdadeira revolução na arte em todo o mundo. No Brasil, também, haverá uma revolução artística e literária bastante comprometida e engajada, conhecida como Modernismo.

É relevante lembrar e contextualizar, para o entendimento da temática do trabalho, que a partir da segunda metade do século XIX há um surto de mudanças urbanísticas, sociais e capitalistas gritantes; as quais, alteram a paisagem urbana nas grandes cidades europeias e influenciam o nascimento da poesia moderna da cidade, cuja tendência se estenderá até o século XX.

Nesse surto urbanístico, as cidades em um crescimento vertiginoso aglomeram-se em ritmo acelerado; obedecem a um desenvolvimento econômico ditado pela política e por grandes acontecimentos da época, como a Primeira Grande Guerra (1914-18), a crise econômica capitalista decorrente do *crack* da bolsa de Nova York de 1929 e a última conflagração mundial (1939-45).

O cenário na Europa é de guerra e o mundo respira o horror e os odores da morte, na arte, na música, na poesia, entre outros, como reflexo da angústia, do caos e da miséria humana que a Grande Guerra revela em quase trinta anos ou mais de conflitos. A busca da identidade e dos valores que os sintomas da Grande Guerra deixam em cada um provoca todos a evocarem emoções dos ferimentos não cicatrizados. As mulheres estão em pranto. Choram por seus filhos e maridos que não voltam mais, segundo os escritos de Eksteins.

O odor de decomposição – mascarado apenas pelo quase igualmente intolerável cheiro de cloreto de cálcio – e nuvens de moscas atraídas pela carniça constituíam outras maldições inevitáveis. Membros e torsos eram incessantemente revolvidos pelas bombas. Ao cavarem ou consertarem as trincheiras, os grupos de trabalho frequentemente descobriam cadáveres em todos os estágios de deterioração e mutilação. Na maioria das vezes limitavam-se a afastá-los do caminho. Entretanto, fragmentos de corpos iam parar dentro dos sacos de areia. Se estes se rompiam, podiam divulgar seu conteúdo de um modo tão horrível que o humor negro se tomava a única defesa contra a histeria. (EKSTEINS, 1992, p. 197)

O cenário de guerra, também, influencia os escritos poéticos de Mário de Andrade. Este escreve em abril de 1917, com o pseudônimo de Mário Sobral, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Apesar de toda a agitação que o movimento literário de vanguarda lhe provoca, o poeta modernista expressa seus sentimentos do sujeito lírico, em relação à sociedade; seja pela guerra em curso e seus horrores, seja pelas injustiças sociais.

Assim, a passagem do século XIX para o século XX, na Europa, é marcada por uma ruptura estética literária e artística de vanguarda que, também, influenciará a Semana de Arte Moderna de São Paulo, ao causar “uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional”, segundo Mário de Andrade.

Não. O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. (ANDRADE, 1974, p. 234)

Os desdobramentos dos sentimentos de modernidade e desse cenário de guerra da Europa evocam no Brasil movimentos literários, artísticos e sociais, que impulsionam uma completa revolução no início do século XX.

Lafetá aponta para o Modernismo como um transformador da linguagem bacharelesca, artificial, para uma nova entonação artística e ideológica, que modifica não somente os veios artísticos e literários, mas ainda toda uma sociedade.

O Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante [...]. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras da “linguagem oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. (LAFETÁ, 1974, p. 155)

No cenário do Brasil, o que foram realmente os anos 1920 e 1930? Lafetá¹ é contundente em sua discussão quando apresenta uma palestra intitulada “Um herói negativo”, na qual, discorre sobre os sentimentos dos artistas e escritores da época.

[...] Os anos 30 foram uma época de grande modificação na literatura universal. Os anos 20 se caracterizaram por uma predominância das vanguardas. As vanguardas que já haviam se gestado desde o começo do século tiveram sua fase de experimentos e pesquisa entre 1910 e 1920, um pouco antes da Primeira Guerra Mundial e um pouco depois dessa mesma guerra. As vanguardas obtiveram uma vitória completa no campo artístico durante os anos 20.

Eram o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo, o surrealismo, esses “ismos” do começo do século que provocaram uma verdadeira revolução na arte. Esse é realmente o modo correto da gente se referir a esses movimentos. Eles foram uma revolução na arte.

¹ Palestra do professor João Luis Lafetá, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Título: “Um herói negativo”, publicado em 14 abr. 2012 e acessado em 22 set. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/qdSpGBwvM38>.

Em compensação, os anos 30 viram um movimento diferente. Eles viram a arte na revolução. A arte servindo a revolução. Só tomando aqui emprestado o título de um texto do escritor argentino Julio Cortázar que é justamente este, “A revolução na arte e a arte na revolução”. A diferença é que durante os anos 20 os artistas se dedicaram a modificar os meios expressivos que eles dispunham.

Durante os anos 30, esses mesmos artistas, alguns outros também, modificaram sua concepção e colocaram os meios expressivos a serviço de uma revolução social.

Naturalmente isso tem uma causa. E com certeza a causa mais importante dessa modificação no rumo das artes no começo do nosso século foi a grande crise da economia capitalista, cujo marco bombástico foi o *crack* da Bolsa de Nova York de 1929. É uma crise de estreitamento de mercado que leva muitas indústrias no mundo inteiro a fecharem, e portanto provoca um gravíssimo desemprego na Europa e nos EUA.

A consequência desse desemprego é, claro, uma crise social e uma crise política. Quando a gente estuda história do nosso século a gente vê que os anos 30 foram anos de grande agitação política. Foram anos marcados pela presença constante das massas populares nas ruas das grandes cidades fazendo reivindicações. [...]

O resultado é que os anos 30 conhecem então uma literatura socialmente engajada, socialmente comprometida [...] (LAFETÁ, 2012)

Este trabalho insere-se no dialogismo entre essas importantes transformações artísticas, literárias, sociais e urbanísticas que modificaram, também, a paisagem urbana de São Paulo, envolta pela garoa, e que marcaram as primeiras décadas do século XX, através do olhar lírico de Mário de Andrade e de pesquisadores cujo tema principal de estudos é a cidade de São Paulo.

Dentro do contexto de mudanças sociais e literárias em que se insere este estudo, Mário de Andrade é o poeta vinculado às vanguardas europeias, modernista, paulistano, que contextualiza a cidade de São Paulo como tema principal de suas poesias de vanguarda a partir dos anos 1920, representado pelo ufanismo da semana de 1922. Da publicação de *Pauliceia desvairada* até as inquietações de *Lira paulistana*, o poeta demonstra um deslumbramento pela paisagem urbana paulistana e inaugura a poesia moderna nesta cidade.

O poeta é o observador, o sujeito lírico e solitário em meio da multidão, o *flâneur* que, segundo sua percepção e subjetividade, ao olhar para a paisagem urbana, observa a poética das imagens e estabelece um diálogo entre a cidade e seus poemas. Expressa seu amor pela cidade no poema XXXVI da obra *Losango cáqui*, composta em 1922, como se se tratasse de alguém em especial, no contexto da personificação.

Como sempre, escondi minha paixão.

Ninguém soube do primeiro beijo que te dei.

Ninguém não é a inteira verdade

Mas são tão relativos os desconhecidos...

São Paulo é já uma grande capital

Não porque tenha milhares de habitantes

Porém a curiosidade já não passa mais dos olhos pras línguas.

E quanto é mais intenso amar sem comentários!

Mas eu sonho que vais agarradinha no meu braço

Numa rua toda cheia de amigos, de soldados, conhecidos...

(ANDRADE, 2009, p. 149)

Em suas imagens poéticas da cidade de São Paulo, em certos momentos, a garoa é a protagonista principal como no verso do poema “Tristura”, de *Pauliceia desvairada*.

E tivemos uma filha, uma só...

Batismos do sr. cura Bruma;

água benta das garoas monótonas...

Registrei-a no cartório da Consolação...

Chamei-a Solitude das Plebes...

Pobres cabelos cortados da nossa monja!

(ANDRADE, 2009, p. 43)

A garoa, no limiar desse período do século XX, é característica tão peculiar da cidade de São Paulo que se torna sua marca. O clima romântico da cidade cinza e garoenta dava o tom para os poetas e músicos, que eram embalados pela derradeira garoa. Imprime, também, um tom diferente aos moradores que viveram na época da garoa, tanto que a cidade é traduzida como “*São Paulo, terra da garoa*”.

Hoje, o padrão espacial da ocorrência da garoa mostra-se distinto daquele do início do século XX. Pesquisas e dados científicos em observatórios meteorológicos revelaram que ocorreu uma expressiva diminuição do fenômeno da garoa na área central da cidade. Nessa vertente, o trabalho prima por um estudo da temática urbana paralela ao contexto literário da modernidade.

Além desse fato, observações feitas pelos próprios moradores da cidade e entrevista com o professor Aziz Ab'Saber² corroboram a afirmação de que “São Paulo não seria mais a terra da garoa”.

Na cidade de São Paulo, em 1939, eu sentia a presença da neblina que atravessava o Viaduto do Chá. No centro da cidade, na Avenida Prestes Maia e Anhangabaú, viaduto antigo onde a neblina se escondia na paisagem dessa região entre os dois núcleos históricos e urbanos, Praça Ramos e Praça da República, tomada pela neblina, era um componente do clima regional do chamado Planalto de Piratininga.

Costumava fazer passeios pela Praça da República e Sé, encontrava com colegas e pessoas, como Paulo Emílio Sales Gomes. Fazíamos um *footing* pelo centro, nessa época a garoa então começava a diminuir. Quando passava pelo Viaduto do Chá e Vale do Anhangabaú, a presença da garoa era maior, devido ao frio e à umidade, fiquei até adoentado por andar no começo da noite por aí, única diversão era entrar no cinema na Rua Direita, ou no Martinelli.

Após a década de 60 não vi mais a garoa em São Paulo. O desaparecimento da garoa associa-se ao processo de expansão da cidade, não temos mais o clima do passado. (AB'SABER, 2006)

Observa-se, no trecho da entrevista do professor Aziz Ab'Saber em que discute sobre a garoa na paisagem urbana da cidade de São Paulo, em meados do século XX, que ela, também, estava presente na percepção dos que caminhavam pelas ruas da cidade e que, hoje, não é mais caracterizada dentro dessa paisagem. Abre-se um parênteses: o que é a paisagem? Segundo Milton Santos, o termo paisagem pode ser definido como:

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos [...] A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; dessa forma, a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada. (SANTOS, 1988, p. 21)

O professor Suzuki corrobora essa definição em seus estudos sobre a representação da paisagem e o espaço, quando aponta uma contundente relação entre espaço e paisagem.

A paisagem é então isso que é representado, com forte marca do que está no campo do visível, mas, também, marcada pela relação com a sociedade que a produziu. Assim, a noção de paisagem passa a incorporar, também, a sua gênese, ou seja, o desvendamento dos processos que a originaram. São as paisagens sucessivas que permitirão ler a produção do espaço. Nestes termos, por mais que paisagem não se confunda com espaço, incorpora a necessidade de leitura da ação humana que a produziu tal qual este. (SUZUKI, 2006, p. 57)

A diminuição da garoa, como o próprio professor Aziz Ab'Saber diz, está associada ao processo de expansão da mancha urbana. Por esse fato, para se discutir essa problemática de pesquisa, o trabalho apresenta três vertentes de estudo.

² Ab'Saber, Aziz. Entrevista concedida a Tânia C. Amaral. São Paulo, 11 out. 2006.

A primeira vertente de estudo aponta as reflexões literárias e poéticas que inauguram uma nova linguagem estética moderna de vanguarda a partir dos anos 1920 no Brasil, e, tem como desdobramento a formação, o desabrochar e a consolidação da estética modernista em Mário de Andrade.

A segunda vertente de estudo é enfocada ainda em Mário de Andrade, que elege a cidade de São Paulo como tema principal de suas obras *Pauliceia desvairada* e *Lira Paulistana*. A cidade de São Paulo é a protagonista. Costura-se um diálogo com Mário, a garoa e o processo de metamorfose urbana da cidade, que muda de roupagem, de oligarca para cidade industrial, ainda um pouco antes e durante a primeira República; a chegada da estrada de ferro, a eletricidade, os primeiros imigrantes, a oligarquia do café e os primórdios da industrialização.

Já a terceira vertente de estudo tem como foco as transformações da paisagem urbana da cidade de São Paulo, atreladas ao crescimento urbano, as mudanças no cenário da política no Brasil e suas manifestações sociais, artísticas e literárias. Sob a voz polifônica do poeta Mário de Andrade, observa-se o uso de suas máscaras a partir da modernidade que se instaura no Brasil.

Tenta-se, ainda, manter um diálogo na pesquisa com a presença da garoa na cidade e a representação do espaço urbano paulistano nas poesias de Mário de Andrade. Mas, o que é a garoa, afinal? O climatologista José Bueno Conti, professor do Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo, define a garoa da seguinte maneira³:

A garoa é um fenômeno meteorológico que ocorre em condições de estabilidade e elevada umidade relativa. Constitui-se de gotículas de água muito leves que se precipitam vagarosamente, formando camadas de umidade sobre o solo, os objetos e os seres vivos. (CONTI, 2003, [s.n.])

Ainda, em um estudo mais detalhado, o meteorologista Paulo Marques dos Santos, do Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo, (IAG-USP), define os critérios para a ocorrência de garoa e chuveiro:

Garoa é a designação regional de chuveiro muito leve e inapreciável, sendo formado por gotículas finas, muito pequenas e leves, muito perto umas das outras, que parecem flutuar no ar mesmo com leves movimentos de brisa e que quando atingem o solo não o umedecem completamente. Essas gotículas são sempre provenientes de uma camada baixa, contínua e densa de nuvem Stratus reduzindo a visibilidade até 1000 metros. Quando acompanhada de nevoeiro, a visibilidade fica bastante reduzida.

Chuveiro leve – precipitação de gotículas com máxima de 0,3mm por hora, sendo a visibilidade superior a 1000 metros, sendo também proveniente de uma camada de

³ Informação fornecida por José Bueno Conti, em aula a Tânia C. Amaral na disciplina de Iniciação à Pesquisa Científica no Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo em 2003.

nuvem Stratus e, se estiver acompanhado de nevoeiro, a visibilidade pode ser entre 500 a 1000 metros.

Chuvisco moderado – produz precipitação de 0,3 mm a 0,5 mm por hora, reduzindo a visibilidade a 500 metros.

Chuvisco forte – produz precipitação de 0,5 mm a 1,0 mm por hora, com visibilidade menor que 500 metros.

Se a precipitação exceder 1,0 mm por hora, é mais provável que seja chuva e não chuvisco. (informação verbal)⁴

Assim, para que ocorra o fenômeno da garoa, é necessária a existência de condições climáticas favoráveis, como a elevada umidade relativa do ar. Fator este que, no passado, até as primeiras décadas do século XX, era mais frequente nas áreas centrais da cidade de São Paulo.

O meteorologista Paulo Marques dos Santos, (IAG-USP), revela, em suas pesquisas sobre o desaparecimento da garoa da área central da cidade – em entrevista à autora da presente dissertação, no verão de 2012 –, que, no início do século passado, período que antecede à metropolização, a garoa era uma constante na área central da cidade de São Paulo e que, hoje, ela realmente desapareceu dessa área. Entretanto, ela ainda está presente na cidade de São Paulo; sua incidência é constante nas áreas menos edificadas da cidade, como por exemplo: Serra da Cantareira, Horto Florestal, Parque do Estado, entre outras áreas onde a umidade é maior e a cobertura vegetal também, conforme mostra a fotografia a seguir.

⁴ Informação fornecida por Paulo Marques Santos, em entrevista a Tânia C. Amaral no Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da Universidade de São Paulo em 15 fev. 2012.

Fotografia 2. *Área do Parque do Estado*

FONTE: Atlas Ambiental do Município de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2000.

O professor Paulo Marques também afirma que existem diversos microclimas na cidade, como resultado da grande metropolização. E que, de acordo com cada microclima, temos temperaturas e umidades diferentes. Na entrevista, o mesmo ressalta que o próprio Parque do Estado possui um microclima bastante diferenciado do restante da cidade.

Essa leitura é possível por meio do mapa de temperatura aparente da cidade, que mostra o Parque do Estado bem ao centro, em azul e em evidência; conforme a legenda, é possível verificar que se trata da temperatura mais baixa do que os demais locais no mapa, em cores mais quentes. Essa área tem um maior índice de vegetação e é menor edificada.

Mapa 1. *Imagem de satélite que originou o mapa de temperatura aparente.*

Banda termal do LANDSAT-7 – 03.09.1999 – 9:57h imagem (processada).
Escala cromática associada à temperatura aparente calculada de acordo com o modelo de MALARET et. al (1985).
FONTE: Tarifa, Roberto José et alii. Atlas Ambiental do Município de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2000, p.99.

Segundo o meteorologista Paulo Marques, São Paulo continua sendo a terra da garoa, pois os dados no Observatório do IAG, conforme as tabelas apresentadas a seguir, mostram sua frequência ainda constante na cidade, basta observar os números.

A alteração no ciclo da garoa é comprovada por meio de dados técnicos coletados pela Estação Meteorológica do Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas – (IAG-USP), desde 1933. As tabelas fornecidas pelo pesquisador e professor Frederico Funari do IAG, desde o início da presente pesquisa, mostram os dados observados.

DIAS DE NEVEIRO E GAROA OBSERVADOS NA ESTAÇÃO METEOROLÓGICA DO IAG - USP

ANO	JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ		TOTAL		GARA		NEVEIRO		
	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	gar.	nev.	TOTAL	gar.	max.	min.	gar.	max.	min.
1933	7	3	7	8	10	9	13	8	15	14	12	14	14	25	9	28	12	20	12	17	9	16	21	14	141	176	21	7	28	3	
1934	13	15	9	11	12	16	19	20	11	28	9	24	5	27	12	23	20	12	8	19	13	13	11	10	142	218	20	5	28	10	
1935	10	16	10	14	4	17	9	18	5	27	4	26	3	21	13	15	2	25	0	18	3	6	2	6	65	209	13	0	27	6	
1936	8	8	10	11	9	9	5	15	3	20	2	13	4	16	6	18	7	13	14	17	11	14	16	6	102	148	16	2	20	8	
1937	16	5	5	15	6	10	13	14	7	11	3	21	7	18	6	18	7	13	14	17	11	14	16	6	111	162	16	3	21	5	
1938	5	5	10	6	9	12	11	11	9	13	5	17	8	14	12	14	12	17	7	10	11	8	6	1	105	128	12	5	17	1	
1939	8	6	3	6	3	9	14	4	5	12	6	10	6	15	6	16	15	15	7	7	9	6	7	4	89	110	15	3	16	4	
1940	6	7	9	8	7	14	5	7	2	13	5	15	3	9	8	8	10	12	15	6	15	5	4	7	89	111	15	2	15	5	
1941	73	65	63	79	60	96	89	97	57	138	46	140	50	147	72	138	92	126	79	102	84	78	56	79	844	1262					
1942	7	4	6	2	12	5	4	5	4	10	4	19	9	12	7	11	5	12	7	9	13	6	13	3	91	98	13	4	19	2	
1943	7	7	2	7	11	8	12	5	11	5	13	10	13	7	13	10	14	13	6	12	8	10	3	100	115	21	7	14	3		
1944	9	5	4	2	6	13	9	10	7	19	5	16	6	17	14	6	8	10	9	8	5	13	5	97	115	14	4	19	2		
1945	5	4	2	4	11	4	2	12	8	6	8	3	15	4	11	4	11	6	8	4	12	6	4	12	6	75	103	12	2	15	4
1946	6	7	2	4	8	4	3	10	4	15	3	11	2	10	3	10	7	10	14	3	10	12	5	14	2	84	129	14	2	20	2
1947	7	6	4	6	15	4	4	8	7	14	7	15	6	10	9	10	11	8	12	11	9	5	12	9	103	106	15	4	15	4	
1948	2	0	4	4	12	5	6	13	15	8	3	16	7	9	2	20	0	21	0	13	0	8	0	5	51	122	15	0	21	0	
1949	1	5	3	10	2	17	3	7	4	19	8	20	10	21	9	18	8	15	10	15	9	6	12	5	79	158	12	1	21	5	
1950	15	6	10	7	13	6	11	16	4	17	8	17	2	20	6	18	11	11	10	11	10	5	7	5	107	139	15	2	20	5	
1951	63	48	48	51	88	88	69	100	63	140	52	158	61	143	64	136	76	115	92	96	91	68	102	49	868	1181					
1952	6	7	11	6	13	10	7	19	8	22	6	20	5	24	8	22	11	21	12	12	10	17	13	2	110	182	13	5	24	2	
1953	9	6	12	11	8	8	2	17	5	19	8	16	7	16	6	13	9	15	9	6	11	12	7	6	93	145	12	2	19	6	
1954	4	7	4	10	4	14	7	13	8	13	3	19	6	22	5	20	11	14	10	10	5	7	4	4	71	163	11	3	22	4	
1955	12	7	0	7	6	6	9	9	2	15	6	16	8	16	4	16	13	12	14	13	11	4	8	2	93	123	14	0	16	2	
1956	2	5	4	11	7	12	8	7	10	12	13	15	3	15	7	9	9	13	10	8	6	5	7	6	87	120	13	2	15	5	
1957	7	6	10	6	7	16	6	6	5	20	6	21	7	10	6	14	6	14	7	15	9	12	9	6	85	146	10	5	21	6	
1958	4	8	2	8	8	11	5	12	7	21	6	20	2	20	5	12	7	4	14	2	5	5	6	5	71	128	14	2	21	2	
1959	7	4	9	7	4	7	1	17	5	19	4	13	2	23	8	10	6	16	9	9	10	7	6	3	71	135	10	1	23	3	
1960	7	4	7	6	3	17	6	10	7	17	3	16	7	17	8	6	8	13	11	11	9	10	8	7	84	134	11	3	17	4	
1961	59	59	68	83	65	113	59	121	65	166	60	171	55	182	65	139	86	133	106	94	86	87	74	61	848	1399					
1962	11	7	3	4	10	10	4	11	4	16	8	16	7	20	2	21	12	13	3	5	4	5	8	2	76	130	12	2	21	2	
1963	13	5	4	6	5	13	8	10	6	19	5	16	6	21	4	21	11	17	10	4	11	10	16	8	100	150	16	4	21	4	
1964	2	4	8	10	9	10	3	15	3	23	3	16	6	13	10	15	5	11	9	14	8	5	7	10	74	142	10	2	23	4	
1965	4	7	4	6	7	13	8	12	7	24	0	26	5	17	4	14	10	19	9	8	10	9	11	3	105	135	12	5	16	3	
1966	6	2	2	6	4	12	9	16	5	16	6	20	4	12	11	13	11	16	10	11	9	7	5	9	77	140	11	2	20	2	
1967	6	5	8	9	9	13	6	17	2	20	4	16	5	15	4	19	6	15	5	14	10	3	10	10	80	156	11	2	20	3	
1968	3	3	6	8	10	10	8	5	4	18	4	19	8	20	9	12	6	11	8	9	5	2	5	2	73	115	10	3	19	2	
1969	4	8	6	5	4	7	6	10	3	17	5	19	8	20	11	13	10	15	11	13	10	9	7	2	85	138	11	3	20	2	
1970	6	7	3	2	2	3	7	10	2	20	5	12	8	12	5	10	9	17	9	11	8	3	5	5	67	120	9	2	20	2	

JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ	TOTAL
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-------

Os dados das tabelas e dos gráficos apresentados, a partir do período de 1933 até 2010, sobre a incidência dos dias de garoa, revelam que, durante esse período, a garoa estabelece uma incidência vulnerável entre as décadas que se seguem. Atinge variações que oscilam entre os meses e anos respectivos; porém, ela mantém seu registro nas séries climatológicas, ou seja, ela não desapareceu da cidade. Conforme análise do pesquisador e professor Frederico Funari, da estação meteorológica do IAG-USP, sua incidência é maior nas áreas que oferecem os fatores físicos e condições de estabilidade climática necessárias para que o fenômeno ocorra.

De acordo com os dados diários e mensais acumulados, é possível compreender e analisar que a garoa incide numa constante. Antes dessa data de 1933, os observatórios tinham outro endereço, por esse fato não se tem registros meteorológicos disponíveis para consulta.

Quanto aos gráficos e tabelas atualizadas diariamente, estão disponíveis para consulta e pesquisa através do site do Instituto: www.estacao.iag.usp.br/boletins. Seguem, alguns gráficos pertinentes ao estudo da garoa. De maneira bastante inteligível, observa-se as mensais climatológicas e a incidência da garoa, os comparativos com datas anteriores e as médias acumuladas a partir de 1933.

As informações e dados a seguir foram retirados do Instituto de Astronomia e Geofísica da USP:

Fenômenos meteorológicos

a) Chuvisco (garoa): Durante o ano de 2015, foram registrados 128 dias com ocorrência de garoa (em 2014, foram 117), bem acima da média climatológica, que é de 88 dias. O ano com maior número de dias com garoa foi 2004, com 147 dias.

Os meses de janeiro, fevereiro, março, maio, junho, setembro, outubro e novembro ficaram significativamente acima das respectivas médias climatológicas.

Ao se comparar com os mesmos meses do ano anterior, verifica-se que janeiro, fevereiro, maio, junho, outubro, novembro e dezembro de 2015 tiveram mais dias com garoa do que os mesmos meses de 2014. Fonte: www.estacao.iag.usp.br/boletins.

Figura 1. Número de dias por mês em que se registrou garoa nos anos de 2014 e 2015, além da média (1933-2015) e das normais.

Fonte: www.estacao.iag.usp.br/boletins

Figura 2. Número de dias anuais com garoa em toda a série (1933-2015)

Fonte: www.estacao.iag.usp.br/boletins

Observação retirada do Boletim de 2015 no endereço eletrônico: www.estacao.iag.usp.br/boletins, do Instituto de Astronomia e Geofísica (IAG/USP):

Neste boletim trimestral são apresentadas as principais características meteorológicas observadas durante os meses de setembro a novembro de 2015 na Estação Meteorológica do IAG/USP, localizada na Av. Miguel Stefano, 4200, Água Funda, São Paulo, SP. Não são utilizadas quaisquer informações adicionais para a elaboração deste documento. (www.estacao.iag.usp.br/boletins)

Figura 3. Número de dias anuais com garoa em toda a série (1933-2015)

Número anual de dias com $UR \leq 40\%$ em todos os períodos de primavera (SON) de 1958 até 2015. Em preto, a linha de tendência.

Fonte: www.estacao.iag.usp.br/boletins

A seguir, observação retirada do Boletim de 2015 no endereço eletrônico: www.estacao.iag.usp.br/boletins, do Instituto de Astronomia e Geofísica (IAG/USP).

Caroa

Durante SON2015, foram registrados 42 dias com garoa, acima da média climatológica (27 dias). De acordo com a Figura, em setembro/2015 foram registrados 14 dias de garoa (acima da média, que é de 9 dias), em outubro/2015 houve 10 dias com garoa (acima da média, que é de 9 dias) e em novembro foram 18 dias com garoa (acima da média, que é de 9 dias).

Analisando a ocorrência de garoa em todos os trimestres de primavera desde 1933, verifica-se que apesar das flutuações interanuais, não há tendência significativa de aumento ou diminuição na quantidade de dias com garoa o que foi comprovado pelo teste de T de Student, com $t = 0,4$. Sendo assim, não há nenhum indício de que a quantidade de garoa tenha aumentado ou diminuído ao longo dos anos durante o período de primavera. (www.estacao.iag.usp.br/boletins)

Figura 4. *Número de dias anuais com garoa em toda a série (1933-2015)*

Fonte: www.estacao.iag.usp.br/boletins

As interações sociais, econômicas e urbanas ocorridas na cidade estão associadas à produção do espaço e do tempo na metrópole, e corroboram para os estudos sobre o clima e microclimas na cidade, pois demonstram que as problemáticas que influenciaram na diminuição da garoa na área central parecem estar correlacionadas a esses fatores. Dessa maneira, também, o professor Conti é categórico no que diz respeito ao surgimento de um clima urbano, associado aos organismos sociais nas grandes cidades.

Em todo os pontos onde se instalam grandes cidades as condições modificam-se, ocasionando a desorganização dos sistemas naturais. A cobertura vegetal é removida, o solo é escondido sob capas espessas de cimento e asfalto, impedindo a infiltração da água da chuva e a evaporação da água do solo. O escoamento superficial é alterado e o comportamento atmosférico sofre mudanças, às vezes tão profundas que se pode falar, legitimamente, no surgimento de um clima urbano. (CONTI, 1979, p. 3)

É certo que o desaparecimento quase total da garoa na área central da cidade de São Paulo é explicado pelos estudiosos e pesquisadores como sendo o resultado correlacionado das alterações climáticas ali ocorridas. Em função do crescimento acelerado que a Pauliceia alcançou, trouxe consigo inúmeros problemas pertinentes a uma grande metrópole.

A respeito do clima urbano, o professor e climatologista Conti, em seus estudos, analisa a circulação atmosférica na área urbana:

O mecanismo do clima urbano pode ser entendido se a cidade for considerada um sistema aberto por onde circulam fluxos de energia, sofrendo processo de absorção, difusão e reflexão. A incidência da radiação solar é alterada pela concentração de poluentes e micropartículas em suspensão, produzindo a radiação difusa, que caracteriza a atmosfera das cidades. Essa modalidade de radiação assume grande importância, pois ela absorve uma parte significativa da energia que chega pela radiação solar, especialmente na faixa do ultravioleta, transformando-a em calor latente, forma de energia que não pode ser medida, mas que está presente nos gases, como, por exemplo, no vapor de água. Ao sofrer condensação, que faz retornar ao

estado líquido, o vapor de água libera o calor latente na forma de calor sensível, ou seja, aquele registrado pelos termômetros e sentido pelos organismos vivos. A absorção da energia é mais acentuada quando a camada da atmosfera atravessada pela radiação solar é mais espessa, ou seja, quando o Sol atinge alturas menores sobre o horizonte, razão pela qual o calor latente da atmosfera urbana em relação às áreas vizinhas é mais acentuado no inverno e nas médias e altas latitudes. Assim começa a se esboçar a anomalia térmica positiva, que caracteriza a atmosfera das cidades em relação às áreas vizinhas, denominada ilha de calor urbano. (CONTI, 1998, p. 43)

Sobre o espaço metropolitano e sua correlação com a variação térmica e os fluxos de energia na cidade formadores das ilhas de calor, Machado, em sua pesquisa sobre a distribuição espacial do fluxo radiativo em ondas longas na Região Metropolitana de São Paulo, descreve a possível lógica:

Assim, no âmbito do pensamento de uma metrópole total, que se pode imaginar também em termos dos processos físicos, as reminiscências territoriais do campo são atualmente envolvidas pelos limites externos dos subúrbios em uma espécie de movimento emergente a partir do núcleo urbano primordial. A partir do que resta do retalhamento territorial do campo, as metrópoles modernas tomam uma nova forma (SPIRN, 1995), que desde o século passado apresenta a tendência de crescimento não mais como oriunda do centro urbano, mas pertinente à realidade do subúrbio periférico, talvez gerador de novos núcleos no interior do intrincado mosaico que tem se tornado o espaço metropolitano. A dinâmica deste mosaico, que envolve diferentes graus de variação térmica e complexa distribuição espacial de fluxos de matéria e energia, ainda não é totalmente conhecida apesar dos processos físicos da atmosfera urbana já serem estudados intensivamente desde a década de 50 (LANDSBERG, 1981), e de maneira dispersa desde meados do século XIX. (MACHADO, 2009, p. 52)

O processo da expansão urbana desencadeou significativos estudos sobre o clima local da cidade. Sendo assim, o estudo sobre o clima de São Paulo do professor José Roberto Tarifa é de ampla relevância. Nesse trabalho, o autor classifica e identifica em cada região da cidade uma unidade climática conforme a temperatura, umidade do ar, relevo e ventos. O trabalho contribuiu para a compreensão do estudo climático da cidade, pois não trata do fator climático como um fenômeno isolado, mas, sim, o correlaciona com aspectos urbanos e sociais.

A análise do clima de uma cidade com as dimensões do fato urbano existentes na metrópole de São Paulo exige a adoção de princípios, métodos e técnicas adequados à compreensão do fenômeno. O primeiro deles, e talvez o mais importante, seja considerar a realidade urbana como uma totalidade. Os múltiplos e diversos aspectos, propriedades, graus de intensidade do fenômeno metropolitano redefine globalmente todo o conjunto de suas partes constituintes. Desta forma, o clima ou os climas urbanos da metrópole não podem ser tratados como processos puramente físicos, mas em todas as suas interações com os fatos associados à produção do espaço através das práticas sociais vigentes no cotidiano desta sociedade urbana. (TARIFA, 2001, p. 48).

No mapa de **representação esquemática** (sem escala) a seguir observa-se a quantidade de climas urbanos destacados pelo autor Tarifa (2001, p. 63).

Mapa 3. *Unidades climáticas urbanas (representação esquemática)*

Elaboração: Prof. Dr. José Roberto Tarifa & Gustavo Armani
Laboratório de Climatologia / FFLCH / USP.
Primavera de 2000.

Fonte: atlasambiental@prefeitura.sp.gov.br

No mapa de **representação esquemática**, observa-se, de acordo com as cores elaboradas pelo autor, a ocorrência das unidades climáticas diferenciadas segundo as regiões

de maior ou menor conforto térmico. As cores mais quentes, vermelho, rosa e roxo, indicam temperaturas maiores e a ausência da cobertura vegetal. Já as cores laranja, amarela, verde e azul indicam áreas de melhor conforto térmico; portanto, temperaturas mais amenas.

Em consequência, essas áreas revelam o poder aquisitivo da população, pois na região de Cidade Ademar, Cidade Tiradentes, Itaim Paulista, Brasilândia, entre outras, a aglomeração é maior e as áreas verdes são menores; em alguns locais, a cobertura vegetal inexistente. Já em locais com menor adensamento urbano, maiores áreas verdes, como, por exemplo alguns bairros de alto padrão como o Morumbi, Ibirapuera, Pacaembu, região da Represa Guarapiranga, o conforto térmico é melhor.

Assim, o percentual das áreas verdes acompanha na mesma escala geométrica essa variação relacionada com o adensamento urbano devido às edificações. Ainda no mapa, as unidades climáticas se limitam de acordo com os climas locais de cada área da cidade. **Unidade climática urbana fragmentada**, com maior concentração de área verde próxima às represas de Guarapiranga e Billings; além de alguns importantes parques da capital, como Parque do Carmo; Parque do Estado; Parque Ecológico do Tietê; Parque da Cantareira; Pico do Jaraguá, entre outros. **Unidade climática urbana periférica nas áreas de favelização**, subdividida de acordo com as regiões Sul, Sudeste, Oeste, Norte e Leste das regiões periféricas; **unidade climática urbana central**, subdividida, também, em pequenas unidades das regiões centrais da cidade; **unidade climática não urbana**, sob o domínio de áreas verdes no caminho do mar.

De certa maneira, esse mapa revela a diminuição da garoa na área central da cidade em virtude da baixa umidade relativa do ar; a dificuldade da passagem das correntes de ar pelos corredores dos altos prédios; o asfalto que dificulta ainda mais a evaporação, como por exemplo na Avenida Paulista; aumenta o desconforto térmico e forma as ilhas de calor na cidade.

É possível observar, por meio dos dados apresentados, que o regime de precipitação da garoa continua a ocorrer, com médias e totais de dias de ocorrências não muito diferentes de décadas passadas. Resta saber em que locais no município, ou mesmo na Região Metropolitana de São Paulo, ela tem ocorrido com maior ou menor frequência. De acordo com o professor Paulo Marques, nas bordas da cidade é onde se localiza a maior cobertura vegetal.

Conclui-se que a garoa na região central da cidade não incide mais como no passado. Nessa área visitada e vivida por muitos que ali transitavam no início das primeiras décadas do século XX, foi amplamente modificada.

Com o surto de urbanização, ocorrem alterações climáticas pontuais na cidade paulistana e a garoa diminui na área central. Estudos científicos específicos sobre o clima urbano realizado por climatologistas, meteorologistas e geógrafos revelam fatores relacionados à expansão urbana. O crescimento centro-periferia, as aglomerações das edificações e a impermeabilização do solo resultaram na diminuição significativa da umidade relativa do ar, o que gerou o aumento da sensação térmica, e assim forma-se o fenômeno das ilhas de calor na cidade. Luiz Carlos Molion escreve sobre o clima citadino:

Numa cidade, devido à impermeabilização do solo, não há água da chuva para evaporar, todo calor do Sol é usado para aquecer o ar. Como as cidades cresceram e a população se aglomerou nelas, a impressão que a população metropolitana tem é que o mundo está se aquecendo. Um termômetro, instalado numa cidade, corrobora com essa percepção, pois passa a medir temperaturas cada vez mais elevadas com o crescimento da área urbanizada com o tempo, chamado “efeito de ilha de calor urbana”⁵.

Nessa mesma perspectiva, Lombardo refere-se ao crescimento urbano irregular, as aglomerações e pavimentações como os responsáveis pelo efeito da ilha de calor sobre as cidades, e assim se expressa:

A ilha de calor urbana corresponde a uma área na qual a temperatura da superfície é mais elevada que as áreas circunvizinhas, o que propicia o surgimento de circulação local. O efeito da ilha de calor sobre as cidades ocorre devido à redução da evaporação, ao aumento da rugosidade e às propriedades térmicas dos edifícios e dos materiais pavimentados. (LOMBARDO, 1985, p. 2)

Certamente, discutir a garoa é dialogar com variados contextos do conhecimento. É abrir janelas de diversas linhas de pesquisas. A discussão da garoa é embasada na própria história da vida da cidade, quando a economia de São Paulo transita do tempo colonial da agricultura do café, no final do século XIX, para o processo de industrialização com a chegada dos imigrantes, ao se iniciar a constituição da metrópole marcada com a inauguração da ferrovia Railway (1867). A industrialização modifica a paisagem de São Paulo, que troca de roupagem.

Ainda nesse período, o clima do planalto era ameno e favorável ao processo de desenvolvimento urbano em que a garoa fazia parte de sua dinâmica climática. A área ocupada horizontalmente a partir da região central – o triângulo “formado pelas confluências das ruas 15 de Novembro, Direita e São Bento, o velho triângulo que constitui a tradição máxima de São Paulo” (MOURA, 1932, p. 12) – para a periferia em várias ramificações, permite que a cidade desenvolva as funções comercial e industrial.

⁵ Disponível em: http://www.icat.ufal.br/laboratorio/clima/data/uploads/pdf/REFLEX%C3%95ES_EFEITO-ESTUFA_V2.pdf

O crescimento da cidade tende a uma verticalização. A aglomeração de áreas edificadas preserva a área central para a elite e empurra os mais pobres para a periferia, o que favorece a expansão do mercado imobiliário. Esses fatores contribuíram para a metamorfose da cidade e para as transformações climáticas locais, que afetaram a umidade do ar e a temperatura; em consequência, a diminuição da garoa nas áreas centrais, principalmente por onde flava Mário de Andrade.

Os estudos desta pesquisa revelam uma compreensão da mudança no padrão espacial de distribuição da garoa, que teria reduzido sua frequência na região central da cidade de São Paulo. E, ainda que seja um contraditório presente como produto da cidade, faz parte da modernidade e das grandes aglomerações urbanas, gestoras de uma sociedade embrutecida e desigual.

Assim, é relevante identificar a representação do espaço urbano paulistano no bojo da expansão urbana e seus alinhavos no viés literário e lírico de Mário de Andrade, que materializa a mítica da modernidade urbana em suas poesias e que, assim, revela a cidade em verossimilhança.

Por meio dessa identificação, é possível observar a história da cidade de São Paulo em dois momentos. No primeiro momento, em uma época em que a garoa se fazia presente em seu cotidiano até meados do século XX. No segundo momento, o período em que não se identifica mais a garoa como característica marcante da cidade; pois, o que se observa é a contínua expansão urbana, a degradação da área central da cidade e, em consequência, a redução da garoa.

A garoa simboliza um tempo ímpar na cidade paulistana, tanto que o poeta Mário de Andrade (2009, p. 463) a chama de “*garoa do meu São Paulo*”. Dessa forma, o presente trabalho fundamenta-se na temática urbana da evolução na ocupação socioespacial, no período da virada do século XIX até os dias de hoje, por meio das expressões sentimentais e poéticas principais de Mário de Andrade, que revelam na paisagem urbana as mazelas da cidade, o descontentamento, as injustiças sociais e até mesmo um saudosismo.

A garoa foi um importante elemento de valor imaterial e imagético histórico dentro do cenário urbano, pois inspirava os poetas que flanavam pela cidade, ensoberbecia a paisagem quando caía pelas ruas da cidade e “quase nem chegava a molhar”, conforme dizia um antigo morador. Muitos achavam até mesmo lindo andar pela garoa. Quantos títulos, quantas poesias e marcas se definiram por meio da “São Paulo da garoa”. Assim, a própria cidade de São Paulo tem a marca da garoa em sua história, como a música que tocava na mídia em até meados do século XX.

“Eh... São Paulo”⁶

Êh São Paulo!

Êh São Paulo!

São Paulo da garoa

São Paulo de terra boa

São Paulo das noites frias

Ao cair da madrugada

Das campinas verdejantes

Cobertas pela geada

São Paulo do céu anil

Da noite enluarada

Da linda manhã de sol

No raiar da madrugada

(Alvarenga e Ranchinho)

Além desse fato, há outros compositores e músicos que cantavam a São Paulo da garoa e marcaram uma época, como o famoso grupo paulistano “Os demônios da garoa”, formado a partir da década de 1940, que fez história na Pauliceia e ainda resiste ao tempo. A garoa é um ícone da cidade; talvez com o passar dos anos tenha empoeirado um pouco, mas ainda é um símbolo de representatividade para o paulistano, que resiste à passagem do tempo.

A presente dissertação tem como objetivo geral, discutir a cidade de São Paulo como grande metrópole em seu arranjo espacial no período de urbanização em detrimento ao desenvolvimento econômico e político ditado nas primeiras décadas do século XX. Os olhares para a cidade são representados na Geografia e na Literatura; o que mostra uma *Pauliceia* completamente desvairada, agitada, organizada ou desesperadamente desorganizada em um espaço que revela a complexidade, os conflitos e o estranhamento do *mau gosto* da cidade grande e suas diferentes funções.

O gosto amargo de todo esse desgosto demonstrado nas ruas pelo distanciamento entre o rico e o pobre, o negro e o branco, o cinza e o ouro se revela no olhar polifônico de Mário

⁶ A música “Eh São Paulo”, de composição de Alvarenga e Ranchinho, tocava no rádio e na TV em meados do século XX. Essa música representava um *slogan* da cidade de São Paulo. A primeira dupla sertaneja “Ranchinho”, formada em 1933, começou se apresentando em circos no interior paulista. Em 1934, Alvarenga e Ranchinho foram contratados pelo maestro Breno Rossi para cantar na Rádio de São Paulo. Disponível em: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/alvarenga_ranchinho/alvarenga_ranchinho.html

de Andrade para a cidade que, diante desse contexto, apresenta um contraponto, que ainda provoca nas pessoas um sentimento de querer pertencer a esse espaço, tecido pelas mãos, pensamentos, sonhos e anseios de gentes diferentes, que aqui chegaram e que aqui estão e que fazem parte desse acontecimento desvairado que é a Pauliceia de Mário.

A pesquisa ainda procura demonstrar a real necessidade de se ter um planejamento urbano com equidade na leitura que se insere na diminuição da garoa na cidade, na dinâmica dos desequilíbrios sociais da expansão periférica, uma real revitalização do centro e novos arranjos espaciais para se reinventar uma nova São Paulo.

Dessa maneira, a presente dissertação tem, também, como objetivo geral, por meio do diálogo entre a Geografia e a Literatura, analisar as importantes transformações literárias, sociais, e urbanísticas que modificaram a paisagem urbana da cidade de São Paulo e que marcaram as primeiras décadas do século XX, pelos versos poéticos de Mário de Andrade, desde a publicação de *Pauliceia Desvairada* até sua morte e a pós-publicação de *Lira Paulistana*.

E, ainda, como objetivo específico, descrever e colocar a garoa na paisagem urbana como protagonista desse diálogo, revelado nas imagens poéticas da cidade de São Paulo pelo poeta Mário de Andrade, que sublima o trabalho com a representação do espaço urbano paulistano nas diversas formas imagéticas de suas poesias. Deve-se lembrar de que há um sentimento de profunda contrariedade do sujeito lírico em relação à sociedade, que forma uma precária consciência nacional e deposita em seus versos seu esvaziamento pela cidade.

A pesquisa também tenta, como objetivo específico, contribuir com uma reflexão, para os que vivem na cidade de São Paulo, sobre a necessidade de se encontrar melhores caminhos para a Pauliceia no evocar das memórias da São Paulo do passado e da São Paulo contemporânea. O saudosismo presente nas muitas vozes dos que aqui viveram e ainda vivem sugere o conhecimento dessas narrativas de uma cidade de muitas cores, cheiros, movimentos e faces, de sobrepujanças e heterogeneidades infinitas.

Assim, a cidade multifacetada, na fala do professor Ab'Saber, é vida, memórias e recordações.

A Cidade – para quem viver mais do que poderia esperar – é um amplo campo de recordações multivárias. Cada canto. Cada rua. Cada ladeira. Cada bairro. Cada viaduto. Tudo é motivo para sentidas recordações. Para alguns de nós, não há como abafar a trajetória regressiva do pensamento. A gente pode ter saudades até daquilo que não viu. Razão pela qual é do todo conveniente selecionar as memórias. (AB'SABER, 2004, p. 9)

Na fala do professor Ab'Saber, a cidade de São Paulo do passado revela-se muito mais que um lugar de trocas de mercadorias e materialidade. É, também, a saudosa Pauliceia dos músicos e poetas. A cidade poética de memórias e histórias.

Histórias de cada um que aqui viveu. Histórias dessas memórias que traduzem a cidade cheia de vida, de cor, de perfumes, sabores e amores. Quando se olha para cada canto, cada rua, ladeira, bairros e viadutos, há recordações e saudades, até mesmo da garoa de São Paulo, na fala dos moradores.

A cidade, hoje, é expressa por um movimento de rotação muito mais rápido, conforme a modernidade imprime nela o caráter paradoxal, contraditório, até desumano. Em tempos de outrora, a garoa caía aos olhos de todos e, hoje, nos coloca inexoravelmente ocupados e apressados, tanto que não se presta mais atenção em sua ocorrência. Os olhos estão cegos não somente para a garoa, como também para o outro em meio à multidão.

O trabalho prima pela ótica dos escritores e artistas, que olharam para o movimento modernista como o precursor de uma época fundamental para o engajamento das novas bases literárias e artísticas brasileiras. O desprendimento ou mesmo uma libertação da velha ideologia cultural e artística para uma nova ideologia moderna, um novo veio de transformação até os dias de hoje, segundo Lafetá (1974, p. 155).

As exaltações ufanistas nas mudanças culturais, sociais e econômicas do período provocaram a sociedade para modificações norteadoras. A cidade da economia do café e das indústrias. A cidade que importa o Modernismo da Europa e entra em ebulição. Conforme Nicolau Sevcenko, esse espírito de euforia produzido pelos intelectuais da época mostrava uma cidade parecida como uma “Babel invertida”:

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem um entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café. Era, enfim, uma “Babel invertida”. (SEVCENKO, 1992, p. 37)

É essa “Babel invertida” de Sevcenko, a São Paulo da garoa, de muitas faces e gentes que vieram de longe, de fora e de dentro e fazem parte dessa história, dessa grande sinfonia que é a cidade. Multifacetada, cantada por muitos, presente nas poesias, e nos olhares dos milhões de *rosas paulistanas*, que o trabalho ousa sublimar na voz polifônica de Mário de Andrade.

Quanto à estrutura, o trabalho é composto por três capítulos: o primeiro intitula-se “A formação da estética literária de Mário de Andrade”; o segundo, “O desabrochar da estética

modernista em São Paulo”; e o terceiro capítulo, “A consolidação da estética modernista em Mário de Andrade”.

O primeiro capítulo, “A formação da estética literária de Mário de Andrade”, consiste no estudo sobre a formação de Mário de Andrade e a relação com Baudelaire, seu tempo de escola e vivências de São Paulo com a presença da garoa. Estão presentes três elementos principais de análise: Mário, São Paulo e a garoa.

O capítulo ainda apresenta como cenário as transformações urbanas ocorridas na virada do século XIX em São Paulo pelo viés poético de Mário de Andrade, correlacionado com a temática da urbanização moderna, que se inicia na Europa, mais precisamente em Paris, contextualizada pelo poeta Charles Baudelaire. O estudo é equacionado por meio da linguagem poética principal da obra *Pauliceia desvairada*.

O segundo capítulo, “O desabrochar da estética modernista em São Paulo”, compreende os estudos sobre os avanços da estética literária de Mário de Andrade no movimento modernista brasileiro e paulista; bem como a relação com São Paulo e a permanência da garoa. A cidade aparece como pano de fundo, com suas transformações, a existência dos casarões das famílias abastadas, as festas, enfim, a metamorfose de São Paulo e a garoa. Novamente aparecem os três elementos essenciais para análise: Mário, São Paulo e a garoa.

Por fim, o terceiro capítulo, “A consolidação da estética modernista em Mário de Andrade”, trata do curto momento em que Mário foi professor no Rio de Janeiro e seu retorno à São Paulo, bem como a riqueza de sua produção em um mundo de movimento já bem mais rápido, mas no qual ainda é possível conviver com a garoa em Sampa. Essa fase lírica do poeta, seu amor pela cidade, é sublimada pelas poesias, principalmente em *Lira Paulistana*, que revê os cenários transformados da cidade de maneira desiludida e desesperançada. Mais uma vez, os três elementos – Mário, São Paulo e a garoa – estão presentes. O capítulo apresenta também uma discussão que revela as consequências sociais originadas pelo processo da expansão urbana, seguida pela segregação espacial e social que leva a novos desdobramentos poéticos.

Sendo assim, corrobora-se com os numerosos estudos realizados sobre a cidade de São Paulo e o poeta lírico Mário de Andrade, que elege a Pauliceia como seu grande amor. Alinhava-se a expansão urbana aos arranjos e desarrajos socioespaciais contundentes que marcaram São Paulo na virada do século XIX para o século XX. E, também, apresentam-se as primeiras décadas do século XX até a morte do poeta em 25 de fevereiro de 1945, quando então existe a expectativa do término da Segunda Guerra Mundial.

Nesse palco de realizações imagéticas está a representação da garoa na paisagem da cidade e nas poesias de Mário, que, também, povoam as evocações das memórias dos antigos moradores e seus desdobramentos materiais e imateriais.

O arranjo do arcaico e do moderno. O desempoeiramento da economia do Brasil, a partir dos anos 30. Os diferentes tempos e espaços no mundo como uma temporalidade diferencial vistos em diferentes obras. E, ainda, os debates sobre a relação entre a literatura e a sociedade, a concentração de renda e a pobreza no país, a “dialética da malandragem”, o desprezo pelo negro e a xenofobia em detrimento à exploração de classe não aparente na sociedade brasileira. No ofício de poetar, Mário de Andrade é o narrador da cidade.

A respeito sobre quem deva ser o narrador da história da cidade e dizer sobre seus trajetos espaciais, o professor Eguimar Felício Chaveiro da UFG, ressalta que

[...] os narradores podem ser homens comuns, trabalhadores diversos, literatos, artistas, empreendedores, passageiros de toda sorte, ou mesmo cientistas e intelectuais que, em projetos, definem uma voz intencional, patrocinada por instituições ou por outras vozes que lhes dão guarida (CHAVEIRO, 2011, p. 46-7)

O trabalho prima pelo diálogo entre a Geografia e a Literatura, que corrobora com novas concepções de olhar o mundo, o tempo e o espaço geográfico. Como o espaço se tece como os fios de um tear até chegar a composições de cores e desenhos e formas que tematizam determinados momentos e períodos da história de cada um. Enfim, apresentam-se aqui as considerações do professor Júlio Suzuki sobre este debate.

De qualquer maneira, o diálogo entre a Geografia e a Literatura constitui uma ponte que pode enriquecer tanto as análises realizadas lá como cá. A crítica literária poderá alcançar nuances novas, com maior precisão terminológica e maior densidade de análise e de interpretação do uso do espaço na narrativa, bem como na poesia; enquanto as análises geográficas poderão ser adensadas com novos recursos de reconstrução do espaço (como a descrição e a caracterização), mas, também, estabelecer uma mediação entre os documentos mais tradicionais utilizados nas pesquisas geográficas e o texto literário, tanto a narrativa quanto a poesia, ampliando-se as possibilidades interpretativas do movimento do mundo. (SUZUKI, 2006, p. 66)

Fotografia 3. *Rua João Brícola* (c.1910)

No primeiro plano, à direita, a redação do jornal *Correio Paulistano*, vista a partir da Rua 15 de Novembro em direção à Ladeira Porto Geral. (Aurélio Becherini)

FONTE: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

1 A FORMAÇÃO DA ESTÉTICA LITERÁRIA DE MÁRIO DE ANDRADE

1 A FORMAÇÃO DA ESTÉTICA LITERÁRIA DE MÁRIO DE ANDRADE

*Na rua Aurora eu nasci
Na aurora da minha vida
E numa aurora cresci.*

*No largo do Paiçandu
Sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e me vi nu.*

*Nesta rua Lopes Chaves
Envelheço, e envergonhado
Nem sei quem foi Lopes chaves.*

*Mamãe! Me dá essa lua,
Ser esquecido e ignorado
Como esses nomes da rua.
(ANDRADE, 2009, p. 491)*

Os versos são verdadeiros. Foi na Rua Aurora, cidade de São Paulo, em 9 de outubro de 1893, que nasceu Mário Raul de Moraes Andrade. E teve uma infância realmente feliz; cresceu em meio a irmãos, primos, primas, tios e tias, a “parentagem infinita, diz-que vinda de bandeirantes, que bem me importa” – como afirma o narrador de “O peru de Natal”, um de seus mais importantes contos. (LAFETÁ, 2004, p. 214)

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) também cresceu junto com a cidade e a garoa, que caía nos fins das tardes de outono e inverno e que provocava um intenso frenesi nas ruas nas décadas de 1920 e 1930. O friozinho impelia as pessoas para os cafés, sempre cheios, e era possível sentir as fragrâncias vindas de Paris misturadas a elegantes fumaças desenhadas pelos charutos, cigarros e cachimbos que se espalhavam pelo ar. Mário também estava imbuído pelo *esprit nouveau* da época.

Mário é conhecido como o poeta que canta São Paulo com o ofício imagético de poetar pelas ruas da cidade cosmopolita, cinzenta, garoenta e paradoxal, cujas paisagens urbanas são contrastantes, arlequinais, diversas e que dizem respeito a uma “Pauliceia desvairada”, repleta de movimentos apressados, de muitas faces, sons e fumaças.

Assim como ele, São Paulo é uma cidade arlequina, cheia de máscaras, dissimulações, encantos, desencantos e representações. Mário de Andrade passa parte da

infância e adolescência na área central da cidade, na Rua Aurora, e no Largo Paissandu, onde transcorreu a mocidade, e, por fim, na Rua Lopes Chaves, no bairro da Barra Funda, zona oeste da capital paulista, até sua morte.

De origem humilde, filho do dr. Carlos Augusto de Andrade – homem trabalhador de princípios morais rigorosos e de personalidade complexa, assim representado em sua obra – e de dona Maria Luísa, mãe carinhosa e compreensiva, a quem muito amava e com quem morou até o fim da vida (LAFETÁ, 2004, p. 214-5). Também tinha um irmão mais novo chamado Renato, pianista, que morreu com 14 anos. Essa difícil perda refletiu em toda a vida do poeta. O mais velho, Carlos, representava o bom menino, sempre elogiado pela família, enquanto Mário era relegado a segundo plano.

Mário não era tão bom nos estudos, com notas baixas durante toda a adolescência; tinha suas rebeldias que chegavam a inquietar a família, diziam até que era “doido”. Mas, com o passar do tempo, novos caminhos descortinaram sua história. Mário, de repente, descobriu o estudo e tudo mudou. Tornou-se erudito, apesar de ainda “cultivar as esquisitices” (LAFETÁ, 2004, p. 215).

Na mocidade, a vida era bastante agitada para o poeta. Gostava de frequentar as rodas de discussões literárias, ministrava aulas particulares de piano para sobreviver no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e ainda apreciava fazer um *footing* pela cidade, caminhar pela garoa, encontrar com os amigos e tomar um chá das cinco na Confeitaria Vienense. Fama mesmo ele só obteve após a Semana de Arte Moderna (LAFETÁ, 2004, p. 216).

Em 1917, antes da publicação de *Pauliceia desvairada*, Mário publicou, sob o pseudônimo de Mário Sobral, *Há uma gota de sangue em cada poema*, marcando sua estreia poética na literatura brasileira, “num total de 13 poemas, ilustrados com uma gota de sangue” (ESCOREL, 2011, p. 71). Nota-se que já existiam alguns aspectos de modernidade nessa obra, pois apresentava soluções estéticas novas e uma responsabilidade social, por ter como assunto a Europa em guerra.

Os poemas [...] uma curiosa concepção no poeta estreante: é o pacifista que procura entender o mundo e a humanidade como um socialista utópico, por assim dizer. Buscando as matrizes de sua concepção nas influências que a obra sugere à primeira vista e nos caminhos literários difundidos no Brasil e na Europa nas duas primeiras décadas do século XX, encontram-se imediatamente, na França, os poetas de L'Abbaye e o unanimismo. Lá aparecem na primeira década e, no Brasil, ecoam fortemente na segunda. (LOPEZ, 1996, p. 3)

Quanto aos poemas do livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, Manuel Bandeira achou-os ruins, mas de um “ruim esquisito”. Assim, também, se manifesta-se Lafetá sobre o poeta, que, mesmo em sua obra *Pauliceia desvairada*, oferece versos ruins e curiosos.

E, na verdade, a expressão de Bandeira poderia nos servir para descrever boa parte da literatura de Mário, tantas vezes desigual, apresentando pontos de altíssima realização ao lado de frequentes quedas de nível. Se há nela trechos ruins, são sempre da espécie do “ruim esquisito”, isto é, apesar de falhos, continuam a inquietar e a espicaçar a curiosidade do leitor.

Assim acontece, por exemplo, na *Pauliceia desvairada*, seu primeiro livro modernista, escrito em 1920 e publicado em 1922. Hoje, a impressão deixada pela leitura desses versos é contraditória. A linguagem é retórica, cheia de exclamações, reticências e preciosismos. Trata-se, sem dúvida, de uma realização formal insuficiente, incapaz de conter e de expressar de modo eficaz a emoção que tomava o poeta. (LAFETÁ, 2004, p. 220)

Segundo Candido (1996, p. 3-5), em *Há uma gota de sangue em cada poema* observa-se a influência de poetas de L’Abbaye e o unanimismo, então em moda na França. Além de poetas como Jules Romains, Victor Hugo, Guerra Junqueiro e Antônio Nobre, Verhaeren e Stuart Merrill – conforme verificação das anotações marginais na biblioteca de Mário de Andrade, que declarara, em 1917, sua admiração ou mesmo identificação com a França e a Bélgica, respectivamente pelo unanimismo e por Verhaeren. Sua formação literária procede, também, dos cursos livres de literatura universal, ministrados pela Faculdade de Filosofia dos monges de São Bento, na capital paulista (LOPEZ, 1996, p. 4).

É um momento de profundas transformações literárias, segundo Candido (1996, p. 4); o qual, afirma que Jules Romains já defendia a temática de Verhaeren, a máquina e a cidade; entretanto, tentava buscar uma harmonia interior, no caso o unanimismo, “a obtenção da alma coletiva a partir da reunião dos indivíduos”.

Os poetas de L’Abbaye e o unanimismo de Jules Romains conseguem penetrar, com seu ideário, as jovens literaturas americanas, mas o fazem no momento em que, como grupo, já haviam evoluído para uma fusão em Verhaeren e Whitman. O Novo Mundo recebe L’Abbaye e o unanimismo puros ao mesmo tempo que encontra seus ideais estéticos e filosóficos reanalisados na *Nouvelle Revue Française* e em *L’Effort*. O conjunto dessas ideias vem ao encontro das aspirações de liberalismo e de democracia que começavam a se esboçar. (CANDIDO, 1996, p. 4)

Já em busca de uma nova estética literária de vanguarda e desejoso de um compromisso social, Mário “denuncia a violência da Primeira Guerra, irmanado ao pacifismo dos unanimistas em torno de Jules Romains, posição que assumirá a partir do livro seguinte, *Pauliceia desvairada*” (ESCOREL, 2011, p. 71).

Mário é inspirado pela publicação da conferência pronunciada no mesmo ano por Guillaume Apollinaire, que cria a expressão “*L’Esprit Nouveau*” – *Revue Internationale*

d'Esthétique Revue Internationale Illustrée de L'Activité Contemporaine (1920-1925). A proposta de Apollinaire era de uma nova poesia na França do pós-guerra, conforme aponta Lilian Escorel:

Apollinaire relaciona-se com o futurismo a partir das primeiras exposições de pintores futuristas em Paris em 1912, interessando-se, sobretudo, pelas pesquisas da simultaneidade por Robert Delaunay. Publica, em 1913, “L’antitradition futuriste – Manifeste de syynthèse”. Na poesia, experimenta poemas-conversações e poemas-simultâneos, além de poemas visuais, reunidos em *Calligrammes* (1918). Aproxima-se do cubismo na pintura, tornando-se um de seus principais críticos nas páginas de *L’Intransigeant* e *Les Soirées de Paris*. Em 1913, publica *Méditations esthétiques – les peintres cubistes*.

O “espírito novo”, sintetizado por Apollinaire, marca a necessidade de aliar a tradição clássica na França à liberdade conquistada pela literatura e pelas artes de vanguarda. Ao sentenciar “Esta liberdade e esta ordem que se confundem com o espírito novo são sua característica e sua força”, o poeta francês resume a nova atitude esperada do artista em resposta ao perigo maior de uma nação se deixar conquistar pelas ideias do que pelas armas. (ESCOREL, 2011, p. 70)

O poeta Guillaume Apollinaire escreve *Alcools* e em abril de 1913 a obra é publicada. Diante das transformações que ocorrem em Paris, o poeta acusa a segregação da classe operária pela manifestação da política burguesa capitalista. Na cidade vitrine, Apollinaire é o jovem poeta que caminha pelas ruas, que observa atento a vida da cidade e se embriaga de seus sons, odores e amores, para então alinhavá-los em seus versos.

“Zona”

[...]

*A rua cujo nome esqueço e donde vim
Esta manhã nova e limpa de sol era um clarim
Operários patrões estenógrafas belas
De segunda a sexta passam quatro vezes por ela
Toda manhã por três vezes a sirene branda
Um sino raivoso ao meio-dia ladra
As inscrições das tabuletas e dos outros muros
As placas os avisos parecem araras em apuros
Amo a graça desta rua industrial, no cerne
De Paris entre a Aumout-Thièville e a Avenue de Ternes [...]*¹

¹ Disponível em: <https://aruasetima.wordpress.com/2014/03/24/zona-por-guillaume-apollinaire/>. Publicado em 24 mar. 2014 por Rudinei Borges. Tradução de Ivo Barroso, Marcos Siscar, Josely Vianna Baptista, Mário Laranjeira e Nelson Ascher.

A cidade está agitada. As pessoas caminham apressadas pelas ruas. É possível ouvir o barulho de suas conversas nos boulevares, nos cafés. A mistura dos perfumes que embalam o ar. O barulho dos veículos futuristas, que transitam imponentes pelas alamedas. E o olhar do outro que vê apenas a multidão, além do cenário de guerra que se descortinava pela frente.

Guillaume Apollinaire, na época, era amigo de Picasso e simpático ao Cubismo. Este movimento nascera em 1907 através do pintor Pablo Picasso. A figura a seguir, a tela de Picasso *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*, é uma das obras mais relevantes do período, por revolucionar a arte e inaugurar a linguagem cubista. Também, marca o momento das influências africanas na arte do pintor. Essa obra, na época, foi considerada até mesmo imoral para alguns, pois retrata um bordel e suas prostitutas na Espanha, na Rua Avignon, da cidade de Barcelona. O título original da obra era *Bordel filosófico*. Assim, das cinzas do cubismo e da Guerra nasceria o *Espírito Novo*.

Figura 5. *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (1907)

Óleo sobre tela (243,9 x 233,7 cm)

Disponível em: <http://mesosyn.com/pp-afr.html>. Acesso em: 13 jan. 2017.

“Em 1913, Apollinaire e Blaise Cendrars criam a poesia cubista, inaugurando a lírica moderna do século XX, ao lançarem ao mesmo tempo *Alcools* e *Les pâques de New York*, respectivamente” (SEVCENKO, 2014, p. 199). Cendrars, um poeta e romancista suíço naturalizado francês, viajara ao Brasil na década de 1920 e influenciara, principalmente, os escritores modernistas.

Nesse período, 1914 a 1918, ainda temos como cenário a Grande Guerra, que como protagonista principal refletirá à luz de holofotes os escritores e artistas do momento, como mostra Modris Eksteins em seu livro *A sacração da primavera: A Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna*.

Desde o início a guerra foi um estímulo à imaginação. Provavelmente nenhum outro período da história produziu tantos depoimentos sobre os acontecimentos públicos. Artistas, poetas, escritores, clérigos, historiadores, filósofos, entre outros, todos participaram plenamente do drama humano que estava sendo representado. (EKSTEINS, 1992, p. 267)

E, ainda, o escritor aponta que, das paisagens da carnificina da guerra, nasciam poetas, escritores e artistas, com produções literárias inexoráveis.

Toda a paisagem da Frente Ocidental tornou-se surrealista antes que o termo fosse inventado pelo poeta-soldado Guillaume Apollinaire, em suas notas para o roteiro de *Parade*, produção de Diaghilev em 1917, na qual Stravinsky, Satie, Picasso e Cocteau colaboraram. [...] A lama estava em toda parte. “O pôr do sol e o nascer do sol blasfemos”, escreveu Paul Nash, que serviu no saliente de Ypres, voltou doente para casa e depois retornou a Flandres como um artista da guerra. (EKSTEINS, 1992, p. 191)

O professor Murilo Marcondes de Moura, também crítico literário, mostra que São Paulo ressoava como as grandes capitais do mundo; a atmosfera ou mesmo a tonalidade do mundo era apocalíptica. A dor e os sentimentos provocados pelas guerras são expressos na arte e na literatura, que, também, irá repercutir e influenciar o panorama artístico e literário no Brasil. Essas percepções tomarão conta do poeta Mário de Andrade, quando escreve durante a primeira Grande Guerra *Há uma gota de sangue em cada poema*, e mais tarde, durante a segunda Grande Guerra, *Lira paulistana*.

O argumento é sempre o de que “a guerra introduziu uma nova era, uma era que exigia uma nova sensibilidade”, de modo que “a linguagem e o vocabulário tradicionais pareciam flagrantemente inadequados para descrever a experiência da trincheira”. A arte moderna teria sido, segundo essa visão, não apenas contemporânea, mas animada pelas mesmas motivações que também deflagraram a Primeira Guerra: “a guerra transformava a revolta de pequenas rodas artísticas num fenômeno de massa”.

Também no Brasil esse vínculo esteve presente, ainda que de modo indireto. Basta pensar na estreia de Mário de Andrade (*Há uma gota de sangue em cada poema*, 1917), que publicaria, cinco anos depois, o primeiro livro da nova poesia entre nós (*Pauliceia desvairada*). *Há uma gota de sangue em cada poema* ainda não é

certamente um livro modernista, nem é tampouco, o que mais importa, um livro bom (como admitiu o próprio autor, ao retirá-lo de suas poesias completas, incluindo-o na *Obra imatura*). Mas, nesse caso particular, interessa sobretudo compreender o impulso que animou o poeta a escrever e publicar um livro exclusivo sobre a guerra de 14. Como conta o próprio Mário, ele tinha na gaveta muitos outros poemas, “mais realizados esteticamente”, mas “que não eram ele”, enquanto os poemas de guerra, que ele considerava imperfeitos, pareciam conter uma emoção nova, o que o levou a publicá-los. Essa decisão já continha uma atitude internacionalista, de “atualização da inteligência brasileira, que o próprio autor defenderia muito depois com um dos princípios fundamentais do Modernismo brasileiro. Ainda por esse fato, Mário de Andrade foi uma figura exemplar de um movimento mais coletivo: ao lado da parábola que perfaz a trajetória de sua obra poética em torno da experiência moderna na metrópole (*Pauliceia desvairada* e *Lira paulistana*), uma outra poderia ser proposta, tendo como extremos as duas guerras mundiais, que balizam a sua estreia literária (1917) e a sua morte (1945). O livro *Lira paulistana*, publicado postumamente em 1947, foi composto, como se sabe, durante os anos da Segunda Guerra Mundial, à qual se refere em algumas passagens. (MOURA, 1998, p. 184)

No caso de Guillaume Apollinaire (1880-1918), em *Poesia de vanguarda e guerra moderna*, Murilo Marcondes de Moura escreve que o poeta já era reconhecido quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial, em agosto de 1914, por artistas da época, que buscavam novas formas de expressão, e que sua obra principal *Alcools*, publicado em 1913, mal interferiu nos debates sobre poesia da época, pois continha poemas clássicos e outros vanguardistas. Apollinaire teve uma estreita amizade com Picasso, fato relevante a se lembrar na história das vanguardas europeias (MOURA, 1998, p. 55-6).

Ainda sobre o cenário de Guerra, Sevcenko ressalta que a Grande Guerra mudaria por completo o curso da revolução cultural. Sobre a importância de Apollinaire para a literatura e a arte, escreve:

A Grande Guerra viria mudar por completo o curso dessa revolução cultural, como vimos no caso ilustrativo de *Parade*. Primeiro posta sob ameaça, depois transformada em moda e no catecismo de reviravolta mística desencadeada pela Guerra, a nova arte, a partir de então chamada moderna ou Modernismo, pelo seu caráter de fusão de sentidos doutrinários, se impõe trazendo consigo um a nova mensagem. São os seus próprios criadores em grande parte quem, traumatizados pelo impacto do cataclismo, reformulam os seus sentidos. Apollinaire, ainda com os fragmentos de obus no crânio, na sua famosa conferência de 1918, “O Novo Espírito e os poetas”, a coloca a serviço do nacionalismo, preconizando a arte moderna como a fonte de retomada do sonho napoleônico de um mundo centrado na civilização francesa [...] Mas só no ano seguinte seria escrito o epitáfio da experiência iniciada com as *Demoiselles*, na conferência “Por que o ‘Cubo’ se desintegra?”, pronunciada pelo herói e mutilado de guerra Blaise Cendrars. (SEVCENKO, 2014, p. 199)

Apollinaire alista-se voluntariamente por toda a duração da Grande Guerra, em 1914. Talvez a causa desse alistamento, segundo Michel Décaudin, fosse por patriotismo, apesar de não ter ainda a nacionalidade francesa, ou por decepções sentimentais, financeiras, entre outros. Morre aos 38 anos, em 9 de novembro de 1918, vítima da gripe espanhola, que, também, chegará ao Brasil.

Em 1917, Apollinaire publica em uma conferência um manifesto no qual se cria a expressão *esprit nouveau*, na França, com uma nova proposta poética e de vanguarda na literatura francesa, em decorrência de suas experiências com o Futurismo em 1912. A partir das primeiras exposições e ainda totalmente adepto ao cubismo, irá trazer em sua obra de poesias o clássico da tradição francesa e a nova estética literária e artística do momento. E em 1918 publica *Calligrammes*, obra de vanguarda e de novo experimento ou espírito estético. Assim escreve Escorel:

L'Esprit Nouveau (1920-1925) aparece em Paris após a Primeira Grande Guerra, em um cenário de esperança, nacionalismo, construção e revisão das vanguardas europeias. A revista nasce do encontro de um poeta com um pintor e um arquiteto. Com projetos inicialmente comuns, Paul Dermée, “homem de letras, diretor e proprietário das Editions de L'Esprit Nouveau”, e Ozenfant e Jeanneret, “diretores e proprietários das Editions des Commentaires sur l'Art et la Vie Moderne”, decidem unir esforços e realizar uma revista de interesse internacional, “abrangendo o conjunto das atividades literárias, artísticas e musicais bem como as diversas manifestações superiores do espírito moderno”. (SCOREL, 2011, p. 25)

Estudos pioneiros sobre a formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade apontaram a relevante influência da revista estética francesa *L'Esprit Nouveau*. Primeiramente, foi tema de dissertação de mestrado da Maria Helena Grembecki, em 1967 (Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, sob a orientação do prof. Antonio Candido). O estudo comparava o “Prefácio interessantíssimo” (1922) e *A escrava que não é Isaura* (1925) e os números de *L'Esprit Nouveau* na biblioteca do autor (SCOREL, 2011, p. 18).

Além desse estudo, um outro denominado *Aurora de arte século XX: a modernidade e seus veículos de comunicação – um estudo comparativo*, também realizou essa análise comparativa. Trata-se agora de uma tese de doutoramento com o mesmo orientador, prof. Antonio Candido, na FFLCH, defendida em 1972 por Nites Therezinha Feres (SCOREL, 2011, p. 18).

Entre outros estudos na mesma temática comparativa entre Mário de Andrade e a Revista *L'Esprit Nouveau* destacam-se, também, mais uma tese de doutorado defendida na ECA-USP, em 1996, por Tadeu Chiarelli, intitulada *Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade*; e o estudo de José Tavares Correia de Lira; também, na ECA-USP: *Mário de Andrade e a informação moderna de arquitetura (1925-1929)* (SCOREL, 2011, p. 18).

E, finalmente, pode-se citar a tese de Lilian Escorel, que resultou em um livro, *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*, com a orientação da profa. Telê Ancona

Lopez, e a tese intitulada *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*.

As pesquisas e estudos específicos sobre a formação estética de Mário de Andrade revelam que era comum ao autor fazer anotações, registros, comentários, acréscimos de outras palavras no texto, riscar e grifar certas frases nas margens de seus livros; o que foi verificado principalmente nas margens da revista francesa, após leitura do manifesto de Apollinaire.

Segundo ainda Escorel (2011, p. 19), essa atitude norteia um campo ampliado de estudo sobre o escritor e sua obra. Edgar Allan Poe foi o pioneiro em deixar suas reflexões nas margens dos textos de outros autores; o que resultou em uma obra de título *Marginália*, de muita importância para os estudos literários.

Assim, também, Mário de Andrade irá beber em outras fontes e utilizar outros espelhos, conforme sustentam os estudos de Escorel:

Mário de Andrade usou sem economia e sem cerimônia as margens dos livros de sua biblioteca, traçando copiosas anotações, que ingressam, muitas vezes, no processo criativo de obras de sua prosa ou poesia. Em livros sem notas acham-se também diálogos fecundos que aproximam ideias, trechos, motivos, personagens. No “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*, primeiro livro de poemas modernos deste escritor, o diálogo se mostra em todo o texto. De forma clara em epígrafes, citações com autoria designada, nomes de autores, títulos de obras e poemas; de modo velado, em citações sem fonte, apropriação de ideias, recriação de versos. Assim sendo, o intertexto costura uma prosa ambivalente, em um jogo intrincado de vozes e de tempos, difícil de saber “onde termina a *blague*, onde principia a seriedade”, mas explícito em termos da nova autoria que desponta. (ESCOREL, 2011, p. 20)

Em sua biblioteca com mais de 17 mil volumes, no bairro de Barra Funda, na cidade de São Paulo, na Rua Lopes Chaves, encontravam-se títulos nas áreas de literatura brasileira e estrangeira; além de artes plásticas, música, filosofia, história, estética, folclore, etnografia, cinema, arquitetura, fotografia, psicanálise e medicina, entre outros, conforme estudos de Escorel (2011, p. 22)

O acervo da biblioteca de Mário de Andrade foi adquirido pela Universidade de São Paulo para o Instituto de Estudos Brasileiros no segundo semestre de 1968, sob a coordenação do prof. Antonio Candido, e contempla uma coleção da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, que teve principal influência na formação de suas ideias estéticas e de vanguardas em suas obras poéticas. Assim revelam as pesquisas realizadas por alguns estudiosos e, também, por Lilian Escorel; sendo, inclusive, tema de sua tese. Atualmente essa mesma casa da Rua Lopes Chaves é um espaço cultural, utilizado como museu de objetos pessoais do poeta, oficinas, palestras, além de outras atividades.

Fotografia 4. *Casa de Mário de Andrade na Rua Lopes Chaves*

Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=casa+de+mario+de+andrade>. Acesso em: 15 out. 2016.

O poema a seguir, evoca as reminiscências do poeta, sobre a sua casa da Rua Lopes Chaves.

“Poema XVII”

Minha casa...

Tudo caído de novo!

É tão grande a manhã!

É tão bom respirar!

É tão gostoso gostar da vida!...

A própria dor é uma felicidade!...

(ANDRADE, 2011, p. 123)

Mário acompanhava todas as mudanças de vanguarda europeia; apesar de nunca ter ido à Europa, esteve sempre atento às novas propostas literárias, com leituras regulares da revista *Esprit Nouveau*, *Revue Internationale d'Esthétique* *Revue Internationale Illustrée de L'Activité Contemporaine*. À coleção completa, presente na biblioteca de Mário de Andrade, com 28 volumes, podem ser vinculados os temas a criação de *Pauliceia desvairada* (1922), segundo Escorel:

Lida e anotada pelo escritor, a coleção completa, de 28 números, da revista editada em Paris entre 1920 e 1925 [...] Os textos impressos de estética, literatura, artes e ciência são de autores das vanguardas europeias no Pós-Guerra, divulgados sob a orientação editorial e estética, de Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), pintores do purismo (1918) na França, que no título da revista, reconheceram ainda que com divergências, os débitos para com o manifesto “L’esprit nouveau et les poètes” Guillaume Apollinaire. (ESCOREL, 2011, p. 23)

Uma carta a Anita Malfatti apresentada nos estudos de Escorel (2011, p. 50) evidencia a relação de Mário de Andrade com a revista francesa.

Mas esta [carta] é um pedido. Tenho a coleção completa da *Esprit Nouveau*. Agora, como a assinatura acabasse, reformei-a. Mas não recebi o n. 25, que já saiu e que já anda por aqui na mão dos assinantes de São Paulo. Si viesse para as livrarias compra-lo-ia, mas como não vem, socorro-me de ti. Farás o favor, sim? De ir à Livraria Jean Budry e Cie, 3, Rue du Cherche Midi, VI^e arrondissement, reclamar o meu número. Junto a esta duplicata do cheque que já mandei para que possas provar que reformei a assinatura. Si por acaso eles não receberam o original do cheque, entregarás esta duplicata para que possam retirar o dinheiro. E como essa gente é muito trapalhona peço-te que me compres o n. 25 que me falta e mo mandes registrado para que eu não fique com a minha coleção truncada. Farás tudo bem direitinho para o Mário? Farás, tenho certeza disso e te agradeço de mãos postas. (ANDRADE, 1989, p. 86-7)

Mário de Andrade irá conhecer a revista francesa por meio de um amigo de infância, chamado Rubens Borba de Moraes, que estudou na Suíça até fins de 1919 e, também, apresentará *L’Esprit Nouveau* aos modernistas Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e Victor Brecheret (ESCOREL, 2011, p. 52).

[...], eu me lembro que quando saiu a revista de Le Corbusier – eu vi um anúncio de queria sair essa revista – nunca tinha ouvido falar em Le Corbusier, não sabia o que era, mas o anúncio da revista explicava mais ou menos o que era, mandei tomar assinatura. Chegou o primeiro número. Foi um estouro! Levei pro Mário de Andrade, foi um entusiasmo! [...] O impacto da revista, no nosso grupo, foi enorme. Aí nós começamos a nos interessar não mais somente por literatura, mas por arquitetura, por arte, por escultura, essa coisa toda, através da influência, ou melhor, influência não, foi a revista de Le Corbusier que nos abriu esse campo. (FERES, 1972, p. 164)

Figura 6. Revista francesa L'Esprit Nouveau

Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=revista+espirit+nouveau&espv>.
Acesso em: 15 out. 2016.

Sobre a Revista *L'Esprit Nouveau* – *Revue Internationale d'Esthétique* *Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine*, a autora reforça que esta defendia “um modo novo e moderno de pensar a arte”. Uma nova estética na arte, pintura, literatura, arquitetura pensada por seus criadores Ozenfant e Le Corbusier (SCOREL, 2011, p. 92).

O poeta assinalava os seguintes pontos tratados por Apollinaire (SCOREL, 2011, p. 70) registrados nas páginas de *L'Esprit Nouveau*: *liberté/de/sujet*; *nationalisme*; *harmonie/imitative*; *tentatives*; *ridicule*; *sans école*. Em português: “liberdade/de/assunto”; “nacionalismo”; “harmonia/imitativa”; “tentativas”; “ridículo”; “sem escola”. Esses temas influenciaram e marcaram toda a sua poética, desde seu primeiro livro publicado, *Há uma gota de sangue em cada poema*; *Pauliceia desvairada*, *A escrava que não é Isaura*; *Losango cáqui*; *Clã do jabuti*; *Remate de males*; *A costela de Grão Cão*; *Livro azul*; *O carro da*

miséria; Lira paulistana e *O café*, obra inacabada do poeta, além das preciosas cartas, artigos e tantas outras publicações.

É mister lembrar que *Pauliceia desvairada* é seu primeiro livro modernista, escrito em 1920 e publicado em 1922. Apesar de que, segundo a carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, de 23 de novembro de 1926, bem posterior à sua publicação, Mário de Andrade afirma que não tinha intenção de publicar o livro, o que, revela-se um Modernismo velado.

Foi a verificação pessoal do benefício que ia trazer *Pauliceia* publicada que me levou a publicar esse livro. Porque quando o fiz, intimíssimo como é, minha intenção não era publicá-lo, falei isso em jornal e é verdade. Fiz um livro pra mim. Porém a barafunda de descomposturas que estava causando o movimento nosso e a timidez dos outros vinda não se abalçando nem mesmo a sistematizar o verso-livre com processo de criação me levou amostrar e a publicar finalmente. (ANDRADE, 1982, p. 97)

Sendo assim, em meio às mudanças de vanguardas europeias, literárias e artísticas, o Brasil não ficava inerte a esses acontecimentos. Logo nas primeiras décadas do século XX, o país se industrializou e São Paulo passou por inúmeras transformações urbanas, tornou-se cosmopolita, moderna, já demonstrava ser uma cidade tentacular, mas contraditória. E é na busca de um “espírito novo” que Mário, com sua máscara arlequinal, encarnou o espírito da modernidade (LAFETÁ, 2004, p. 313).

Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então, descobrira Verhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas *Villes Tentaculaires*, concebi imediatamente fazer um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?... E eu me acordava insofrido. (ANDRADE, 1974, p. 233)

Conhecido como um dos poetas que inauguraram a poesia moderna da cidade (seus temas revelaram o respirar da vida urbana), Émile Verhaeren é o poeta das *Villes Tentaculaires* (1895), cidades tentaculares. Seus sentimentos expressos nos poemas mostram um sujeito lírico preocupado com as questões sociais, as injustiças e a pujança do Capitalismo sobre os mais pobres. Um poeta intelectual com ideias socialistas e de vanguarda.

A relação da origem do livro de Mário de Andrade com a leitura de *Les Villes Tentaculaires* mostra não só a sintonia do poeta brasileiro com a recente poesia europeia que tematiza a cidade; mas, também, revela a forte sensação que o livro lhe causou, motivando-o a escrever sobre a cidade de São Paulo. Assim, o olhar de Mário para a cidade era de um cinza nostálgico como a garoa, mas, também, de admiração devido à consciência eufórica de país novo.

É conhecida a anedota do “estouro” que está nas origens da *Pauliceia*. Em carta a Augusto Meyer, Mário de Andrade conta que desejara, inspirado por leituras de Verhaeren, escrever um livro de poemas sobre São Paulo, sem entretanto conseguir fazê-lo. Na mesma época, encantado por um busto de Cristo esculpido em gesso por Brecheret, decide comprá-lo. Sem dinheiro, entra em negociações com o irmão, consegue levantar a quantia necessária e autoriza o artista a passar a obra em bronze. Quando ela fica pronta, a família (alvorçada por mais essa loucura do doido-da-casa) reúne-se para conhecê-la. Trata-se do famoso Cristo de trancinha, de fato notável criação de Brecheret. Mas o escândalo é imediato: diante da arte moderna a família tradicional se enfurece e recrimina o comprador infeliz. Mário defende-se e defende o Cristo, inutilmente – ninguém se convence. Mas é depois desta cena meio farsesca que ele, enervado e exasperado, sente a inspiração súbita, abanca-se e escreve de uma só assentada o que viria depois a constituir a *Pauliceia desvairada*. (LAFETÁ, 2004, p. 350)

Lafetá aponta que essa fúria ou energia desprendida de Mário pela desaprovação e conflitos da família pelo ocorrido torna-se sua inspiração para a arte moderna, então escreve a *Pauliceia*. Ao invés de escrever “à maneira de Verhaeren”, depara-se com uma nova linguagem dentro de si para representar sua cidade. Foi nesse estado de espírito que ele escreveu (LAFETÁ, 2004, p. 351). Mário canta a cidade, tematiza em seus poemas os paradoxos da modernidade, seu crescimento, a agitação e o efêmero. Inaugura as imagens urbanas por meio da *Pauliceia desvairada*.

Não sei o que me deu. Fui até a escrivadinha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Pauliceia desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase um ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro. (ANDRADE, 1974, p. 234)

A obra *Pauliceia desvairada* veio a se constituir o marco inicial da produção poética do Modernismo brasileiro, que alcança e influencia outros escritores e artistas da época no Brasil. A cidade moderna inspira o poeta. A temática da modernidade, a preocupação cosmopolita, as transformações urbanas aguçam suas percepções para o deslumbramento e acontecimento do novo espírito, das novas imagens urbanas.

Em primeiro lugar, trata-se de perguntar como seria possível representar poeticamente uma cidade tão complexa, que mistura tantos traços arcaicos a traços ultramodernos e traços cosmopolitas e outros tipicamente brasileiros. Essa é uma espécie de dúvida que assalta todo mundo, sendo que boa parte dos visitantes que aqui vêm pela primeira vez, fica horrorizada com a cidade. [...] Muitos desses, alguns dias depois, estão vencidos pela cidade; estão encantados, deslumbrados com a beleza, por exemplo, da perspectiva da Avenida Paulista, que tem realmente, uma força impressionante.

Não sou paulistano, sou mineiro do interior e sofri este choque há 25 atrás, quando São Paulo era bem mais amena do que hoje. (LAFETÁ, 1997, p. 85)

Lafetá comenta, em seu texto, que na obra *Pauliceia desvairada*, logo no “Prefácio interessantíssimo”, o poeta apresenta aspectos peculiares da literatura moderna: “a visão de

São Paulo por Mário de Andrade dos anos 20 nos é através de um entrecruzamento de sensações, uma espécie de sinestesia romântica” (LAFETÁ, 1997, p. 88). Ainda, segundo o autor, o poema “Inspiração” é uma “evocação à musa, que é justamente a cidade de São Paulo”.

O clima na cidade de São Paulo é de otimismo e euforia. Antonio Candido chamou de “consciência eufórica do país novo” (LAFETÁ, 1997, p. 89). O poeta escreve o livro de poemas *Pauliceia desvairada* – além da dedicatória e o “Prefácio interessantíssimo” somam-se 22 poemas – e sinaliza sua predileção pela cidade imagética.

O olhar de Mário de Andrade dirigido a São Paulo em *Pauliceia desvairada*, ou mesmo sua representação lírica, será a imagem do “trovador arlequinal, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições” (LAFETÁ, 1986, p. 15).

Em 1920, a cidade tão cosmopolita de São Paulo que o inspira parece ser tão ruim, contraditória, artificial e falsa quanto as poesias de *Pauliceia*. “As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são os responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade” (LAFETÁ, 1986, p. 17). Mário procura sua identidade com a cidade carregado de cabotinismo e conflitos pessoais. As várias máscaras do poeta são dissonantes e imbuídas de sentimentos caóticos, assim como a cidade.

Ele está em busca de seu próprio eu. É de seu caminhar pelas ruas da cidade que nascem os poemas. Seus caminhos eram a Barra Funda, onde morou desde 1921, a Vila Mariana, Avenida Paulista, Higienópolis, Brás, Cambuci; enfim, a região central da cidade. Seu olhar perdido nas multidões, a fumaça das primeiras fábricas e automóveis, o movimento, a agitação da cidade: é isto que imprimirá em *Pauliceia*.

O poeta escreve sobre as cores que representam a cidade e o cinza da garoa é a marca da urbe de São Paulo. O dourado do sol representa o calor, a alegria, o carnaval de rua da época; enfim, o arlequim como sendo sua própria imagem representada em um espelho, que se alternam conforme o momento, a circunstância ou mesmo o clima indefinido da cidade. Assim como sua própria personalidade.

A presença da garoa nas poesias de Mário insere-se nas imagens urbanas constantes na feição da cidade. Estava presente na área central da cidade, por seus caminhos cotidianos e entre outros momentos ao realizar seu *footing* ou mesmo em seus passeios de bonde, logo nas primeiras décadas do século XX.

Ao cair das tardes, principalmente nas estações da primavera e outono, era comum a presença do fenômeno da garoa, devido à elevada umidade do ar, que caía e não chegava a molhar as ruas. Então, era possível caminhar sob a mesma sem se molhar por inteiro, tanto que esse ícone, a garoa, torna-se uma característica tão comum à cidade de São Paulo que ela passa a ser conhecida como “*São Paulo, terra da garoa*”. A metrópole é admirada por muitos que por aqui viveram como uma cidade garoenta, uma “alegoria” que faz parte do cenário da metrópole e das transformações da paisagem urbana, como contextualiza Lafetá.

Mas vamos encontrar ainda (embora os antigos habitantes digam que com uma intensidade muito menor) um traço da cidade que foi constante na imagem que Mário procurou transmitir dela na *Pauliceia desvairada*. Eu me refiro à bruma, à garoa, à neblina. E também a uma certa cor acinzentada, que é uma característica da cidade e que vai aparecer nos poemas de Mário. (LAFETÁ, 1997, p. 87)

A cidade fria, cinza e garoenta era o tom da *Pauliceia* que inspira as visitas do poeta aos cafés, bares, teatros e encontros sociais, deslumbrado pelo espírito novo, Mário é o *flâneur* da modernidade.

É da vivência de suas ruas e multidões – vivência do *choc* de que fala Benjamin – que nascem os poemas novos de *Pauliceia desvairada*, lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desenhando-a a golpes de sons chocantes, hipérboles, metáforas duvidosas, identificações muito rápidas, naufrágios, alucinações. (LAFETÁ, 1986, p. 17)

A epígrafe desse poema é um trecho do Frei Luís de Souza, onde se diz o seguinte: “Onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de cruelíssimo inverno”. Uma citação em que, parodiando, se diria assim: até na força do inverno havia ondas de calor terríveis.

Essa epígrafe dá o tom do que vai ser o poema e da imagem principal de São Paulo na *Pauliceia desvairada*. Justamente a alternância entre calor e frio, luz e bruma, forno e inverno morno. São imagens desse poema. Isto é luz e bruma, o dourado e o cinzento, são as cores da cidade. São as cores que representam São Paulo. E são, ao mesmo tempo, as que estão no traje do poeta, o traje do Arlequin: o dourado e o cinzento. O traje arlequinal do poeta. Essas cores se encontram na capa do livro, na capa arlequinal da primeira edição. É toda colorida, mas concebida com a alternância do cinza e do amarelo, da luz e da bruma. (LAFETÁ, 1997, p. 89)

“Inspiração”

“Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
cruelíssimo inverno.”

Fr. Luís de Souza

São Paulo! comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original...

*Arlequinal!...Trajes de losangos...Cinza e ouro...
Luz e bruma...Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris...Arys!
Bofetadas líricas no Trianon...Algodão!...*

*São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!*
(ANDRADE, 2009, p. 31)

O poeta vislumbra a cidade como uma metáfora, através de seu clima. Aparecem as neblinas finas de Londres; mas no caso ele se refere à garoa de São Paulo e escreve o poema “Paisagem nº 1”:

“Paisagem nº 1”

*Minha Londres das neblinas finas...
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
Nas mãos dum espanhol. Arlequinal...
Há duas horas queimou sol.
Daqui a duas horas queima sol.*

*Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
Um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
Para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento...
Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado*

Dá uma vontade de sorrir!
E sigo. E vou sentindo,
Á inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...
 (ANDRADE, 2009, p. 40)

Em uma análise de visão mais romanceada sobre o clima urbano, encontrada na poesia “Paisagem nº 1”, Fonseca discorre sobre o clima paradoxal paulistano. Um verão de muito frio embalado pela garoa. O clima é paradoxal como a cidade, “um desarranjo”:

A referência às rosas situa-se no contexto de uma observação que destaca a semelhança do clima da cidade com o severo clima londrino. A imagem captada em primeiro plano é disfórica. O clima paulistano se define pela contradição, pois em “pleno verão”, o poeta observa que “Faz frio, mui frio...”. No entanto, o contraste de neblinas frias com pleno verão, que sugere uma espécie de “desarranjo” ou impropriedade, é contornado pelo numeroso arranjo de flores que ameniza o impacto do clima severo. As palavras neblina e frio estão no campo de significação relativo a clima, que permite definir São Paulo como uma metáfora de Londres, aproximando o clima paulistano do europeu. (FONSECA, 1997, p. 156)

Já na análise literária de Lafetá, este trecho do poema, “Os dez mil milhões de rosas paulistanas./ Há neve de perfumes no ar”, soa artificial e falso; segundo ele, “são adjetivos que não se aplicam apenas à dicção do livro, mas, também, à imagem da cidade que ele apresenta. Ou dizendo melhor: não é só a poesia que parece ruim, mas ainda sua matéria nutridora, a cidade que o inspira” (LAFETÁ, 1986, p. 17).

Outra análise literária sobre esses versos apresentados do poema “Paisagem nº 1” é sobre o vento e as condições climáticas da cidade, que se revelam como uma contradição meteorológica e, também, um elemento que pode ser compreendido pelo viés da sensualidade, assim como no poema “Noturno”, em que as “luzes do Cambuci” se refletem em “nuvens baixas muito grossas/ Feitas de corpos de mariposas”, nas “noites de crime” em que o calor traz “um cheiro pesado de baunilhas” (LAFETÁ, 1997, p. 87). Mário de Andrade traz, em *Pauliceia*, a imagem poética da cidade urbana e ainda expressa seus sentimentos líricos latentes.

Um outro traço é o vento, o vento frio de São Paulo, que em outro poema ele chamou de vento cortante. [...]

É uma imagem belíssima para representar esse elemento cortante realmente, que é o vento paulistano.

Na verdade, é um contraste de mau tempo que é o traço característico de São Paulo, na poesia de Mário. O contraste desse calor insuportável que faz de repente, ao lado de um frio também insuportável. Essa contradição meteorológica é que embasa muitos dos poemas da *Pauliceia desvairada* e que lhe dá o tom principal. (LAFETÁ, 1997, p. 87)

É certo que Mário imprime uma poética lírica intencional em seus versos, caracterizados pelo clima peculiar da cidade, a garoa, a cor cinza pertencente aos seus poemas, a melancolia das imagens urbanas que tematizam a urbe. Assim, no poema “Paisagem nº 2”, emerge uma espécie de cenário apoteótico sobre a cidade, em que se misturam os sabores e dissabores, sonhos e frustrações em meio ao desenvolvimento urbano, a chegada da eletricidade, os automóveis, entre outros.

Em “Paisagem nº 2”, o poeta ilustra em seus versos o movimento acelerado da cidade moderna (FONSECA, 1997, p. 112). É na movimentação das ruas que o poeta moderno encontra as motivações de sua poesia. Ele percorre a paisagem urbana com seu olhar sensível e em meio as multidões ele organiza um modo de percepção por meio do discurso poético.

“Paisagem nº 2”

Escuridão dum meio-dia de inverno...

Marasmos...Estremeções...Branços...

O céu é toda uma batalha convencional de confetti brancos;

E as onças pardas das montanhas no longe...

Oh! Para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas

Parecem teatrais gestos dum explorador do polo

Que o gelo parou no frio...

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tossem...

Todos os estiolados são muito brancos.

Os invernos de Pauliceia são como enterros de virgem...

Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes...

Verde – cor dos olhos dos loucos!

As cascatas das violetas para os lagos...

Primaveral – cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma da Pauliceia

Numa cor de cinza sem dor

Oh! Para além vivem as primaveras eternas!...

Mas os homens passam sonambulando...

E rodando num bando nefário,

Vestidas de eletricidade e gasolina

As doenças jogam em redor...

São Paulo é um palco de bailados russos.

Sarabandam a tísica a ambição, as invejas, os crimes

E também as apoteoses da ilusão...

Mas o Nijinski sou eu!

E vem a Morte, minha Karsavina!

Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,

A rir, a rir dos nossos desiguais!

(ANDRADE, 2009, p. 53)

A leitura que Mário faz da paisagem da cidade cosmopolita é formada não apenas pelas edificações, ruas e avenidas, mas pelos movimentos, encontros, odores, desigualdades sociais, os sons, a garoa, o frio, o cinza, o sol, o calor, o arlequim, a esperança; enfim, os elementos paradoxais que protagonizam a vida.

Lafetá (1986, p. 17) escreve sobre o “mau gosto” da *Pauliceia desvairada*. Faz uma analogia com a música “Sampa” do compositor Caetano Veloso, que expressa seus sentimentos sobre a cidade quando aqui chega, seu estranhamento remetendo a uma cidade fria, desumana, fragmentada. E canta a cidade: “É que Narciso acha feio o que não é espelho/ E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho”. São Paulo é uma cidade grande, cosmopolita, perversa, e “Para quem vem de qualquer outro sonho feliz de cidade”, a metrópole é “o avesso do avesso do avesso”.

Esta cidade que não reflete o rosto de seus habitantes é – disse Oswald – a “cidade de Mário de Andrade”. Sua duvidosa poesia é áspera, tortuosa, fragmentada; difícil mesmo encontrá-la, exprimi-la ou entendê-la. Mas é isso que Mário tenta fazer, e quanto os olhos e a mente se acostumam ao novo (os olhos e a mente do poeta assim como os do leitor), é possível ver surgirem os “deuses da chuva”, num poema raro e realizado como este. (LAFETÁ, 1986, p. 18)

Em “Paisagem nº 3”, o “raro” poema não apenas escrito mas realizado, conforme o autor, consegue a felicidade de se expressar harmoniosamente e provocar a sensação de beleza, em vez de sofrimento, ferida e discrepância como nos demais poemas. E, ainda, o poeta consegue fazer a cidade brilhar em seu interior, momento de raro desprendimento e sutileza (LAFETÁ, 1986, p. 18-9).

Aqui a garoa sorri triste, o lirismo deve ser disfarçado, os vultos encharcados e vultos contrastam com as moças esvoaçantes – e tudo parece belo, penetrado pelo “raio de Sol arisco”. A matéria está dominada pelo sujeito, de tal modo que a paisagem surge através dele tanto quanto ele surge através da paisagem. É este efeito difícil de obter – a essência mesma do lirismo – que o poeta não consegue em muitos textos da *Pauliceia desvairada*. Mas é este efeito que ele persegue: fazer a cidade brilhar no interior do “eu”, e este refletir-se na garoa ou no sol da cidade. Já vimos que ele dizia a Augusto Meyer: “me parece que o desvairado era mesmo eu.” A tentativa era de retratar o desvairismo de ambos; a tentativa – tarefa de Narciso era de contemplar-se no rosto da cidade. (LAFETÁ, 1986, p. 19)

“Paisagem nº 3”

Chove?

Sorri uma garoa cor de cinza,

Muito triste, como um tristemente longo...

A casa Kosmos não tem impermeáveis em liquidação...

Mas neste largo do Arouche

Posso abrir meu guarda-chuva paradoxal

Este lírico plátano de rendas mar...

Ali em frente... – Mário, põe a máscara!

– Tens razão, minha Loucura, tens razão.

O rei de tule jogou a taça ao mar...

Os homens passam encharcados...

Os reflexos dos vultos curtos

Mancham o petit-pavé...

As rosas da Normal

esvoaçam entre os dedos da garoa... [...]

De repente

Um raio de Sol arisco

risca o chuveiro ao meio.

(MÁRIO, 2004, p. 57)

Esse era o espírito da modernidade, o seu “eu” e a cidade: mesmo em meio às contradições, ambos aparecem de forma integrada, harmoniosa, de rara beleza, mas nem sempre essa expressão será possível em seus poemas, como demonstra Lafetá sobre os sentimentos pessoais entre o poeta e a cidade.

“Fazer a cidade brilhar no interior do ‘eu’, e este refletir-se na garoa ou no sol da cidade”, esses são os caminhos de Mário, a trilhar em seus poemas e pelas ruas da cidade, olhar o encanto e o desencanto que esta lhe causa.

É preciso revisitar a cidade de São Paulo das últimas décadas do século XIX, pouco antes do nascimento do poeta, para se compreender a figuração dos novos cartões-postais cosmopolitas, que traduzem a cidade andradiana.

A Rua Aurora, o Largo do Paissandu, a Rua Direita, São Bento, a Avenida Paulista, entre outras ruas, são disputadas pela garoa e pela população paulista, iluminadas ainda pelos lampiões a gás que em 1873 já eram em número de setecentos e permaneceram até 1936, quando os últimos lampiões foram definitivamente apagados. Distribuíam-se pelo centro, o que possibilitava uma vida noturna para a cidade, os encontros nos cafés, teatros, os saraus nas residências.

E como era construída essa São Paulo de Mário de Andrade? É possível observar a urbanização que despontava pelas ruas e avenidas que foram abertas, viadutos construídos, calçamentos e pavimentações das ruas principais. Lampiões sendo substituídos pela luz elétrica; a partir do ano de 1905, são instaladas as primeiras lâmpadas elétricas da cidade pela empresa *The São Paulo Tramway, Light and Power Company Ltda.* Após dois anos são iluminadas as ruas do triângulo formado pelas Ruas Direita, 15 de Novembro e São Bento, com cinquenta lâmpadas de arco fechado, e em 1929 a *Light* alcançou o predomínio no setor de iluminação da cidade.

As pessoas passam a sair mais de suas casas à noite, causam um frenesi pelas ruas, marcam encontros, frequentam cafés, teatros, cabarés e restaurantes. As noites paulistanas estão iluminadas e repletas de vida, de brilho, de poesia, de música, de cheiros e sabores. Após os anos de 1920, esses postes de iluminação elétrica começam a ser instalados por toda a zona central da cidade.

Logo a seguir, apresenta-se a fotografia das luminárias de São Paulo que ainda resistem ao tempo e, ainda, o depoimento de um antigo morador, que ilustra, segundo suas reminiscências, a cidade do passado.

Conforme o depoimento do sr. Ariosto, publicado no livro *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*, de Ecléa Bosi, descreve-se o início do período de urbanização da cidade de São Paulo; como era a iluminação da cidade de São Paulo, o loteamento urbano, o arranjo do espaço, a paisagem urbana que ia a passos largos e trocava de roupagem.

Fotografia 5. *Luminárias*

Fonte: <http://imagensdesaopaulo.hdl.com.br>. Fotógrafo desconhecido.

(Depoimento do sr. Ariosto)

A Avenida Paulista era bonita, calçamento de paralelepípedos, palacetes. As outras ruas eram semicalçadas, cobertas de árvores, de mata. De noite, os “lampioneiros” vinha acender os lampiones e de madrugada voltavam para apagar. Minha rua tinha poucas casas, uma aqui, outra a quinhentos metros. Naquela época faziam casas bem grandes, pé-direito alto, a nossa tinha quintal com pé de laranja, mexerica, ameixa e abacate. Minha mãe gostava muito de flores e plantava rosas, margaridas, violetas. Todo dia de manhã cedo ia regar as flores com seu regadorzinho e eu ia atrás dela. [...]

Quando eu tinha 10 anos, papai me levou no centro da cidade. Naquela época estavam fazendo a Catedral da praça da Sé: vi quatro, seis operários carregando um bloco de pedra para a igreja. A praça da Sé tinha alguns sobrados: só em 1915 é que começou a construção de edifícios em São Paulo. Nas ruas do centro as pessoas se cumprimentavam. Faz uns vinte anos que São Paulo ficou desse jeito. [...]

A iluminação elétrica que em São Paulo começou no centro, na Rua Direita, na Líbero Badaró, Praça do Patriarca, na época do prefeito Pires. (BOSI, 1994, p. 154-157-160)

No mapa a seguir, observa-se o aumento das áreas da expansão urbana na cidade, a partir do centro para a periferia. Mostra-se a área urbanizada de São Paulo em 1882 e 1914.

Mapa 4. Área urbanizada da cidade de São Paulo (1882 a 1914)

Área Urbanizada 1882/1914

Fonte: Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – Emplasa.
 Mapa de Expansão da Área Urbanizada da Região Metropolitana de São Paulo, 2002/2003.
 Adaptação: Secretaria Municipal de Planejamento – Sempla/Dipro

Assim, a São Paulo do século XIX despontava como uma cidade urbana em crescimento vertiginoso, única, charmosa, boêmia e com uma vida noturna em busca de cultura, lazer, divertimentos, “elegâncias sutis”, como dizia o próprio Mário; encontros, desencontros, chegadas e despedidas, ilusões e decepções que a urbanização provoca.

Verifica-se o estranhamento do crescimento, da violência e da segregação norteadas para o que se tornaria, hoje, enfim, uma cidade essencialmente urbana, construída e sempre inacabada. Por várias vezes demolia-se praças, viadutos, entre outras construções, para se construir novamente uma nova arquitetura no mesmo local, como nos escritos de Benedito Lima de Toledo:

A cidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral. Uma cidade reconstruída duas vezes sobre si mesma, no século XIX.

Uma cidade capaz de gerar um parque como o Anhangabaú, um dos mais belos centros de cidade das Américas, para destruí-lo em poucas décadas, e sem necessidade, apenas por imediatismo e imprevidência. Capaz de criar uma Avenida Paulista, única por sua posição na cidade e insubstituível em sua elegância, para aos poucos destruí-la minuciosa e repassadamente. E, sem remorso.

Essa história começa com um silvo de trem. São Paulo estava deixando de ser uma cidade de tropeiros. Agora, o café chegava a Santos mais rapidamente. A viagem da fazenda para a capital é rápida e confortável. Será possível, sem grande transtorno, passar parte do ano em São Paulo e, talvez, por que não? Morar na capital. (TOLEDO, 1980, p. 77)

O autor Benedito Lima de Toledo discorre sobre os elementos transformadores do passado dentro do processo evolutivo da urbanização. Estes são políticos, econômicos e sociais, e irão tecer a história da cidade de São Paulo como um imenso pergaminho. A cidade, a princípio, uma vila de taipa, é raspada para se transformar em uma cidade de tijolos e, mais tarde, em uma metrópole de concreto. A cidade transforma-se e é reconstruída sobre os assentamentos antigos.

O silvo do trem traz; também, um novo som para a cidade: os diálogos eloquentes e requintados das famílias dos barões do café, que habitavam principalmente as suntuosas residências da Avenida Paulista; as festas e os saraus, possíveis de ser ouvidos quando chegam para passar parte do ano em seus palacetes construídos conforme a moda europeia, enquanto o café embarcava no Porto de Santos. Martins corrobora a importância do café para a sociedade paulista nesse período:

O café era, na Europa e nos Estados Unidos, um artigo de sobremesa e foi historicamente um artigo de luxo. Luxo exibido pelo refinamento de bules e colheres de prata, bules e xícaras de porcelana finíssima, verdadeiras obras de arte. Foi a bebida da ostentação social e pública e do prazer da sociabilidade burguesa. [...] No Brasil, o café fez de cidades caipiras, como São Paulo, uma extensão de Paris, nos palacetes espalhados pelos bairros novos e aristocráticos dos Campos Elíseos, da Avenida Paulista, de Higienópolis, as residências dos saraus e da confinada sociabilidade da elite, que repudiava a rua e até a temia. (MARTINS, 2010, p. 157)

Com a mudança dos fazendeiros para a capital, devido ao desenvolvimento das plantações de café em 1870, os negócios comerciais e financeiros aumentaram a necessidade de uma permanência maior desses na cidade. “Os grandes fazendeiros de café precisavam vigiar de muito perto a comercialização de seu produto, mantendo contatos frequentes com intermediários e exportadores” (MONBEIG, 2004, p. 41-2).

Esse fato contribuiu como fator de urbanização da classe dominante, sendo uma das causas do desenvolvimento da capital dos fazendeiros. “Com a ferrovia, São Paulo se torna não só a *capital dos fazendeiros* – no sentido de seu domicílio permanente –, mas também a *capital do capital dos fazendeiros*” (SAES, 1992, p. 25).

A partir de 1870, na virada dos anos 1800 para os anos 1900, São Paulo inicia um processo de mudança em sua imagem, ao se transformar em uma “nova cidade”: é a data de sua segunda fundação, para alguns autores, e há uma mudança de funções. Até então, sua fundação como vila não havia apresentado transformação significativa na estruturação urbana. Raquel Glezer trata a periodização da cidade nestes termos:

Tratar a cidade na virada dos anos oitocentos para os anos noventa é falarmos de transformações e permanências. As primeiras são as mais conhecidas e exaltadas. As segundas quase sempre ficaram ocultas, no véu da exclusão: expansão urbana desordenada, descontínua, com serviços e infraestrutura defasados, desrespeito à legislação. Trabalhadores e pobres foram sendo empurrados, cada vez mais, para longe da área central, em áreas sem serviços urbanos, sem infraestrutura, sem emprego, distantes também do aparato administrativo e controlador do Estado, que até nossos dias não consegue estar presente nas fímbrias da ocupação urbana. (GLEZER, 1994, p. 26)

Ainda, segundo a autora, as transformações urbanas ocorrem atreladas à valorização do solo urbano, a partir de 1850, quando o Governo Imperial editou a Lei de Terras, que definia a compra como meio de apropriação das terras. Essa lei dizia que “todas as propriedades que existissem no espaço urbano, fora da área definida como urbana propriamente dita, deveriam ser registradas”. No texto a seguir, José de Souza Martins descreve a Lei de Terras e aponta o favorecimento e as garantias legais e judiciais aos fazendeiros e comerciantes em detrimento aos escravos e imigrantes:

A Lei de Terras de 1850 e a legislação subsequente codificaram os interesses combinados de fazendeiros e comerciantes, instituindo as garantias legais e judiciais de continuidade da exploração da força de trabalho, mesmo que o cativo entrasse em colapso. Na iminência de transformações nas condições do regime escravista, que poderiam comprometer a sujeição do trabalhador, criavam as condições que garantissem, ao menos, a sujeição do trabalho. Importava menos a garantia de um monopólio de classe sobre a terra, do que a garantia de uma oferta compulsória de força de trabalho à grande lavoura. De fato, porém, independentemente das intenções envolvidas, a criação de um instrumento legal e jurídico para efetivar esse monopólio, pondo o peso do Estado do lado do grande fazendeiro, dificultava ao acesso à terra aos trabalhadores sem recurso. (MARTINS, 1990, p. 59)

Observa-se que é notório o início da segregação no processo de expansão urbana da cidade. A concentração de renda permanece nas mãos dos fazendeiros. A terra cativa continua a ser de propriedade de poucos. Os escravos e imigrantes eram excluídos do mercado imobiliário, apesar de serem mão de obra livre, a fim de acumular mais capital para os fazendeiros e comerciantes, tornando a terra cada vez mais cativa a uma realidade distante, em detrimento da reprodução do processo capitalista de produção.

Dessa maneira, as novas construções de palacetes – a mudança no padrão urbano na cidade – eram viabilizadas apenas para a classe de fazendeiros que aqui chegavam. Sendo assim, o mercado imobiliário já era excludente e segregado.

O movimento mercantil da terra intensifica-se e surgem mudanças no padrão urbano, quando, após a Proclamação da República, é criado o sistema de registro de propriedade denominado *Registro Torrens*. Em São Paulo, o Encilhamento possibilita uma especulação com terrenos urbanos ainda maiores, conforme os escritos do professor Suzuki:

A restrição de acesso à terra, possibilitado apenas por compra e venda, ou seja, o cativo da terra, está relacionada com a transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Segundo José de Souza Martins, a abolição progressiva da escravidão requereu a montagem do cativo da terra, ou seja, a terra deixava de ser livre para ser aprisionada como mercadoria pelo capital a transição da renda capitalizada escravista à renda capitalizada em imóveis.

O cativo da terra foi de suma importância para que os escravos, que estavam sendo alforriados ou libertos, e os trabalhadores imigrantes não se apossassem de terras devolutas, pois dessa impossibilidade de acesso a terra se colocou a necessidade da sujeição do trabalho dos escravos recém-libertos e dos imigrantes pobres ao latifúndio.

[...] A consciência de que o trabalho criava valor impulsionou a constituição de condições para a imigração de trabalhadores livres. Mas para que os fazendeiros continuassem acumulando, seria necessário que os trabalhadores não conseguissem um pedaço de terra seu; obrigando-os a trabalharem para o fazendeiro. Dessa forma, “[...] A renda capitalizada ao escravo transformava-se em renda territorial capitalizada; num regime de terras livres, o trabalho tinha que ser cativo; num regime de trabalho livre, a terra tinha que ser cativa [...]”. (SUZUKI, 2002, p. 52-3)

Suzuki salienta a lógica da expansão urbana. A terra torna-se mercadoria e reproduz as relações sociais por meio do capital e da especulação imobiliária. A metamorfose da cidade estabelece a segregação espacial. A região central fica para a elite paulistana. A cidade de ruas e casas de alinhamentos irregulares se organiza arquitetonicamente, em uma tentativa de valorização do espaço. O aglomerado inicialmente é marcado pelo período da escravidão, entre o início do século XVI e finais do século XIX, em seguida, pela mercantilização de imóveis, que reproduz o movimento das relações de produção capitalistas, conforme relata Suzuki, a seguir:

Até meados do século XIX, predominava uma forma de expansão da aglomeração de São Paulo, marcada pela irregularidade do traçado das ruas; leito carroçável estreito; terrenos que se estendiam até o fundo do vale; construções junto à testada etc.

A transição para outra lógica de expansão da aglomeração se estabelece de forma lenta, mas gradual e decisiva. As ruas passam a ter um contorno mais retilíneo, chegando, quase sempre, ao sistema ortogonal; ampliação do leito carroçável das ruas; introdução da noção de lote em relação ao terreno; recuos laterais das construções etc.

A expansão do aglomerado urbano de São Paulo possui uma lógica que só se explica no desvendamento de sua relação com a reprodução das relações sociais.

A transformação da terra em mercadoria e seu significado na mudança da lógica de expansão urbana, com a introdução da noção de lote e loteamento, relacionam-se às

metamorfoses da riqueza que transita do escravo passa a terra. (SUZUKI, 2002, p. 115)

A cidade de ruas e casas de alinhamentos irregulares passa a se organizar em Códigos de Posturas da Câmara Municipal de São Paulo em 1875 na presidência de João Teodoro Xavier, cujos melhoramentos urbanísticos na cidade contribuíram para as grandes transformações urbanas da capital.

Os melhoramentos realizados pelo presidente dr. João Teodoro foram os seguintes: substituição dos terrenos paludosos e miasmáticos, em frente ao antigo Mercado da Rua 25 de Março, por um dos passeios mais aprazíveis e saudáveis, a Ilha dos Amores, no lugar onde hoje existem (1910) o Mercado do Peixe e o Almoxarifado Municipal; beleza e segurança do Morro do Carmo, medonho outrora por suas altas e ruínas muralhas de pedra; abertura da Rua do Hospício até a Ponte da Mooca, tendo sido um dos trabalhos mais dispendiosos pelas grandes e importantes obras de arte construídas à margem do rio [...]; a construção da Rua Conde d'Eu, hoje General Glicério, de 982 metros de extensão e 13 de largura e os melhoramentos notáveis das ruas do Pari e do Gasômetro e do extenso aterrado deste nome, com 2.000 metros de comprimento e 12 de largura, pondo-o em comunicação com o centro da cidade. (TOLEDO, 1980, p. 80)

Esse acentuado crescimento urbano a partir do século XIX é marcado, então, pelo *boom* da cafeicultura, a construção da estrada de ferro Railway (1867) – atual estrada Santos-Jundiaí –, o desenvolvimento industrial e a chegada dos imigrantes, que movimentaram a cidade em direção a um crescimento vertiginoso e transformador. O cenário da cidade é totalmente modificado e os sujeitos também.

Nas primeiras décadas do século XX, São Paulo já despontava como cidade cosmopolita, mas reforçava um estranhamento intrínseco ao processo de metropolização, que assinala a discriminação social, quando, nas reformas urbanas, os negros, mestiços e mulatos são banidos das regiões centrais da cidade, segundo Sevcenko:

O passado escravista, ainda recente, palpitava nos tratos sociais e na atitude discricionária, peremptória, brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz.

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 2014, p. 31)

A cidade de São Paulo, na segunda metade do século XIX, representa uma época de profundas transformações, em que é definida a silhueta da grande cidade de nossos dias,

conforme Odilon Nogueira de Matos. A partir de 1870, de um simples “burgo de estudantes de Direito” a capital paulista expande-se de maneira imprevisível.

Segundo Matos, dentre os fatores relevantes que explicam o crescimento da cidade na segunda metade do século XIX estão a expansão cafeeira, a multiplicação das estradas de ferro e o surto da imigração europeia. Para o autor (1954, p. 95), “o café e as vias férreas acham-se de tal maneira correlacionados dentro da história econômica de São Paulo”.

Em menos de trinta anos, nessa segunda metade do século XIX, a Pauliceia tristonha e de aspecto colonial, o “burgo de estudantes”, passou a ser “a capital dos fazendeiros”, a “metrópole do café”, *une dès plus belles villes du Brésil*, a segunda cidade do país, o maior centro populoso de todo o vasto Planalto Brasileiro. E, por entre perspectivas tão animadoras, plenamente consciência de seu grande destino, viu a cidade de São Paulo iniciar-se o século XX. (MATOS, 1954, p. 95)

Assim, Mário, imbuído de amor e ódio pela cidade, escreve o poema “Tristura”, que traz os elementos: as edificações, a grande Avenida São João, suas percepções, e ainda as “garoas monótonas” que só São Paulo possui. Essa é uma característica muito peculiar da cidade, que a deixa mais exuberante quando andamos pelas ruas da cidade. É sempre lindo olhar para a garoa, é simplesmente encantador.

“Tristura”

Profundo. mundo meu coração...

Olha o edifício: Matadouros da Continental.

Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios...

Minha alma corcunda como a avenida São João...

[...]

Pauliceia, minha noiva... Há matrimônios assim...

Ninguém os assistirá nos jamais!

[...]

E tivemos uma filha, uma só...

Batismos do sr. cura Bruma;

Água benta das garoas monótonas...

Registrei-a no cartório da Consolação...

Chamei-a solitude das Plebes...

Pobres cabelos cortados da nossa monja!

(ANDRADE, 2009, p. 43)

A seguir, observa-se a planta da cidade de São Paulo e seus arrabaldes em 1897. A concentrada urbanização na região central evolui para as regiões periféricas.

A cidade arlequinal de Mário e da garoa transforma-se em metrópole de uma maneira abrupta: da São Paulo de Piratininga² para a cidade de concreto. A partir do núcleo histórico do Colégio dos Jesuítas, do triângulo, como referência comercial, para esse resultado de “tantas e outras” funções a que se destina.

Assim, São Paulo, também, sofreu uma metamorfose entre as décadas de 1870 e 1900. Segundo memorialistas, as impressões já eram de uma cidade nova, transformada. Um escritor anônimo, Junius, que visitou a cidade em 1882, expressou suas ideias e observações sobre a cidade, segundo Cecília Helena de Salles Oliveira:

“Aproveitei-me dos bondes”, conta o narrador, “para percorrer arrabaldes e ruas. Fui à estrada Vergueiro, à Luz, Santa Cecília e Consolação. Tomei um carro de praça (provavelmente um tîlburi, puxado por um animal com cocheiro) e dirigi-me aos Campos Elíseos, Chá, Mooca, Brás e passei pelas ruas recentemente abertas... O Chá, Campos Elíseos e estrada Vergueiro eram há trinta anos lugares desertos, silenciosos, e hoje muito povoados, ornados de casas elegantes... Notei desde logo a profunda diferença que a cidade apresenta em relação ao tempo de minha residência aqui... Vi grande número de lojas, armazéns, armarinhos, chapeleiros, casas de moda, de instrumentos musicais, oficinas e tantos outros estabelecimentos... O que porém atraiu minha atenção foi o movimento, a animação, a vida da cidade, fato inteiramente novo para mim... Observando esse movimento de transeuntes, os variados e lindos estabelecimentos, os meios fáceis de locomoção disse eu comigo: “Quão mudadas estás...”. (JUNIUS, op. cit., p. 35-9 apud OLIVEIRA, 1996, p. 22)

Anos depois, segundo Cecília Sales de Oliveira, outro autor anônimo e de modo mais enfático que Junius, Alfredo Moreira Pinto, formulou o retrato da pujança paulistana:

É com a maior timidez que ousou descrever a bela cidade de São Paulo. São tantas as belezas que ela encerra que receio fazer uma descrição que não esteja na altura que ela tem direito... São Paulo, quem te viu e quem te vê!... Não posso mais dar-te o tratamento de tu; fidalga como és, mereces o tratamento de excelência... Está V. Ex. completamente transformada, com proporções agigantadas, possuindo opulentos e lindíssimos prédios, praças vastas e arborizadas, ruas todas as calçadas... belas avenidas... encantadores arrabaldes como Campos Elísios, Santa Cecília, Higienópolis e Consolação, com uma população alegre e animada, comércio ativíssimo, centenas de casas de negócio e as locomotivas saltando seus sibilos progressistas... (PINTO, op. cit., p. 7-10 apud OLIVEIRA, 1996, p. 22)

A fotografia do bonde apresentada a seguir, retrata parte da cidade de São Paulo no ano de 1895, que corrobora com os relatos de Junius e Alfredo Moreira Pinto, quando referem-se as significativas transformações urbanas ocorridas nesse período. As belas casas e os estabelecimentos elegantes, a vida e a animação da cidade, com seu movimento acelerado ímpar para a época.

² “Piratininga quer dizer peixe que seca, ou peixe que fica preso nas margens de um rio, secando ao sol de um transbordamento, como acontecia com os que viviam no Piratininga. Esses peixes atraíam as formigas, que por sua vez atraíam os tamanduás e dos tamanduás veio o nome Tamanduateí, como passou a ser conhecido o Piratininga, o rio que emprestou seu nome à cidade de São Paulo e que hoje é quase esquecido até mesmo nos livros escolares.” (MESQUITA, 2004)

Fotografia 6. *Viaduto do Chá (c.1895) em direção à Rua Direita, no centro.*

No plano médio, à esquerda, a casa do barão de Tatuí. No fundo, ao centro, o cruzamento com a Rua Nova de São José, atual Rua Libero Badaró; à direita, a Igreja de Santo Antônio. (Fotógrafo desconhecido)

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

Ainda segundo Cecília Sales, além dos relatos de cronistas que muito contribuíram para a história da cidade, documentos comprovam a autenticidade sobre a metamorfose da cidade de São Paulo, de acordo com os indicativos.

Um conjunto bastante grande de documentos, especialmente relatórios governamentais, almanaques e análises historiográficas, sugerem que São Paulo atravessou profunda metamorfose entre 1870 e 1900, sendo que indicadores dos “sinais gritantes da transformação urbana” nessa época podiam ser encontrados no crescimento da população – de 32 mil habitantes em 1872 chegou a 240 mil pessoas em 1900; na tendência ao predomínio de atividades econômicas ligadas à produção manufatureira, ao comércio e à prestação de serviços; e na extensão da área citadina, levando-se em conta que em 1878 havia cerca de 3 mil edificações e que em 1895 a cidade abrigada mais de 15 mil prédios. (OLIVEIRA, 1996, p. 23)

Algumas fotografias, a seguir, mostram um pouco do que era a paisagem da região central da cidade de São Paulo, na virada do século XIX e meados do século XX. Imagens de um desenvolvimento urbano gerado por inúmeras metamorfoses.

Olhar para essas imagens de São Paulo é evocar emoções e memórias. É voltar ao tempo de uma São Paulo da garoa, das primeiras avenidas, automóveis, bondes, praças, iluminação elétrica e noites agitadas pelo teatro, pela música e pelo frenesi urbano. Uma São

Paulo saudosa pelos poetas, de múltiplas faces como nos versos do poema “Os cortejos”, em *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade.

“Os cortejos”

Monotonias das minhas retinas...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Todos os sempre das minhas visões! “Bom giorno, caro”.

Horríveis as cidades!

Vaidades e mais vaidades...

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!

Oh! os tumultuários das ausências!

Pauliceia – a grande boca de mil dentes;

E os jorros dentre a língua trissulca

De pus e de mais pus de distinção...

Giram homens fracos, baixos, magros...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,

Todos iguais e desiguais,

Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,

Parecem-me uns macacos, uns macacos.

(ANDRADE, 2009, p. 33)

A São Paulo dialoga dentro das memórias de muitos cronistas, poetas e compositores que aqui viram o tempo passar e se transformar. A confluência das Ruas Direita, XV de Novembro e Rua de São Bento que formam o Triângulo, o Pátio do Colégio dos Jesuítas, o Viaduto do Chá, as pessoas que vislumbravam o acontecer de toda essa paisagem paulistana, a cidade em movimento, a cidade em transformação. O poeta escreve sobre o triângulo:

“Rua de São Bento”

Triângulo.

Há navios de vela para os meus naufrágios!

E os cantares da uiara rua de São Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,

As minhas delícias das asfixias da alma!

Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!

Pobres brisas sem peçúcias lisas a alisar!

A cainçalha...A Bolsa...As jogatinas...

Não tenho navios de vela para mais naufrágios!

Faltam-me as forças! Falta-me o ar!

Mas qual! Não há sequer um porto morto!

– Can you dance the tarantela? – Ach! Ya.

São as califórnia duma vida milionária

Numa cidade arlequinal...

[...]

Minha Loucura, acalma-te!

Veste o water-proof dos também!

Nem chegarás tão cedo

À fabrica de tecidos dos teus êxtases;

Telefone: Além, 3991...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,

Vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,

A sua chaminé de céu azul!

(ANDRADE, 2009, p. 36)

Ainda sobre o Triângulo paulista, Cursino de Moura descreve um tempo em que tudo começou, o embrião da cidade paulistana e seus tentáculos:

Já houve tempo clássico para o Triângulo paulista. Não se cogitava do resto da cidade. Tudo convergia para a figura geométrica que fez de São Paulo – cidade genuinamente acidentada – a propagandista forçada dos rígidos princípios da matemática.

Um único ângulo reto, desse triângulo, passou à posteridade. O da Rua São Bento com a Rua Direita, formando a sua confluência, o célebre e decantado – Quatro cantos – do que tem saudosa memória os que ali alcançaram o Hotel de França, o velho Café Acadêmico e a velhíssima chapelaria João Adolpho Schritzmayer. Com a abertura da Praça Patriarca os – Quatro Cantos – desapareceram para a maior confirmação do absurdo do Triângulo. (MOURA, 1932, p. 13)

O triângulo concentra em si a grandiosidade da metrópole paulista. Afigura-se-nos um rizoma enorme, cujos tentáculos, distendendo-se pelos bairros e bairros, distribuem a vitalidade da cabeça pensante que lhes dirige os movimentos. Embora se queira decepar os tendões, as tuberosidades, as radículas, estas se concentram numa resistência de aço para o amparo dos golpes. (MOURA, 1932, p. 19)

E a Rua Direita? Sempre foi Rua Direita, apesar das variações e dos complementos: “rua direita que vai para Santo Antônio”, “rua direita da Misericórdia para Santo Antonio”, “rua Direita de Santo Antônio”

Se pilheria existe na denominação dessa rua torta, a culpa será, talvez, do órgão visual, estrábico, do primeiro intendente da municipalidade paulista, ao tempo do onça, em que, de teodolito em punho, pretendeu endireitar o “trilho” que precedeu ao caminho, o caminho que antecedeu à estrada, e a estrada que formou a rua. Não consta, entretanto na história, referência alguma a intolerância dos munícipes no beneplácito a confecção torta da rua que batizaram de direita. (MOURA, 1932, p.17)

Mapa 6. *Triângulos*

Fonte: Fotos antigas da cidade. (Autor desconhecido)

A fotografia do Pátio do Colégio dos Jesuítas retrata a Igreja do Colégio original, antes da demolição que sucedeu ao desabamento, Paulo Cursino de Moura evoca as memórias da cidade em sua obra:

A igreja e o colégio, ou, como diziam os antigos – a Igreja do Colégio – altearam-se no aprazível rebordo do morro que descamba para as várzeas do Carmo durante anos e anos, e tiveram as suas várias etapas até a destruição, como que suicídio, com o desabamento da cimalha em 13 de março de 1896, aceitando quiçá a imposição do progresso paulista: – Avia-te, teu tempo passou! E desocupar o beco...! (MOURA, 1932, p. 26)

Ali, ao lado da igrejinha branca, cercada de restinga, aureolada pelo farfalhar de matas virgens, ele, o taumaturgo, ajudou a plantar na colina de Piratininga a metrópole paulistana de hoje. (MOURA, 1932, p. 23)

Fotografia 7. *Largo do Palácio e Igreja do Colégio dos Jesuítas (c.1860).*

Reprodução de desenho. (Autor desconhecido)

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

A cidade pela lei do menor esforço foi se localizando na encosta, rodeada de grotas, da Igrejinha e do Colégio dos Jesuítas. (MOURA, 1932, p. 16)

Formado pelas Ruas 15 de Novembro, Direita e São Bento, o velho triângulo constitui a tradição máxima de São Paulo. Destacá-lo, pois, das suas faces para evocar cada uma delas separadamente, seria desmembrar as moléculas que formam o conjunto harmônico da lenda Piratininga. Vive nessa excentricidade do triângulo, que de triângulo só tem o nome, a cronologia de toda a vida comercial e social da Pauliceia. (MOURA, 1932, p. 12)

Fotografia 8. *Rua Direita, na esquina com a Rua São Bento (c.1912).*

Foto de Aurélio Becherini.

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

Fotografia 9. *Rua 15 de Novembro* (c.1910)

Foto de Aurélio Becherini.

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

Fotografia 10. *Rua 15 de Novembro (c.1914), vista a partir da esquina com a travessa do comércio.*

Foto de Aurélio Becherini.

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM.

Observa-se nas fotografias que as edificações já possuíam de dois a três pavimentos (ou até mais), e que também já é possível notar a presença das vitrines para a exposição dos produtos nas lojas. Por exemplo, o Palacete Guinle, projetado pelo arquiteto Hippolyto Pujol Junior, em 1912, para a rua Direita, nº 7, e até hoje existente. Em função de uma lei urbana a ser aplicada nas construções entre 1911 e 1913, os prédios que se construíssem em certas ruas da cidade deveriam ter no mínimo três pavimentos. (BARBUY, 2006, p. 64)

Segundo Barbuy, sublinha-se por esse fato a tendência da cidade de São Paulo em sintonizar-se com a modernidade, ao exibir mercadorias como a cidade vitrine, transformada em um lugar para a realização da vida moderna, segundo os moldes haussmannianos, mesmo que a seu ver de forma lenta, incompleta e diminuta em relação aos novos padrões urbanísticos em vigor. Assim, a cidade ganhava uma roupagem nova desde as últimas décadas do século XIX.

Sintetizadas na ideia de vitrine-mostruário e exibições de produtos cada vez mais requintados – conectava-se com o haussmannismo em seus princípios de visibilidade e também zoneamento social. Incrustaram-se na cidade haussmanniana, alimentando seu desenvolvimento ao construir para suas atividades – edifícios mais altos e

uniformes, ao realizar o alargamento e alinhamento das ruas quando da reconstrução dos novos edifícios, que garantiriam a substituição das cidades de outrora (de conformações e dinâmicas medievais ou coloniais). Foi em grande medida através das novas formas do comércio que se zonaram socialmente os espaços urbanos, criando-se áreas reservadas à burguesia. (BARBUY, 2006, p. 71)

Essa transformação urbanística acentua-se com a classe oligárquica da época, de base agrária, que tenta aproximar São Paulo dos moldes europeus e estabelece demarcações e fronteiras urbanas. É sob a influência da cidade de Paris que São Paulo insere-se no processo das cidades haussmannizadas e segue as novas tendências arquitetônicas e urbanas para se remodelar ou se reconstruir.

A capital dos fazendeiros desejava a realização da vida moderna como capital vitrine, visto que eles eram seduzidos pelos moldes parisienses de planejamento urbanístico. O processo de remodelagem desencadeou transformações ao longo do século XIX até 1914, conhecido como a era de ouro das reurbanizações planejadas; além do estabelecimento da expressão planejamento urbano, que até então era desconhecida na Europa e nas Américas.

De modo análogo ao que estava ocorrendo em capitais europeias, como Londres e Paris, no Brasil, entre as décadas de 1860 e 1890, o movimento de mercantilização da terra, da produção e da força de trabalho e o processo de concentração de propriedades e riquezas haviam tornado visíveis as diferenças entre os espaços de produção e de comercialização das mercadorias, demarcatórios das fronteiras entre o que seria urbano e o que seria rural. E a cidade adquiriu o estatuto de objeto de investigação, análise e intervenção, o que abrangia não só sua dimensão física, mas, principalmente, o conjunto de seus oradores, dada a visibilidade da pobreza, das contradições e dos conflitos sociais. (OLIVEIRA, 1996, p. 21)

A cidade de Paris é reconstruída segundo o projeto de reurbanização do prefeito Haussmann: modernizam-se as ruas, as avenidas, praças, bulevares, serviços de iluminação, saneamento público, entre outros. A população também cresce, a cidade está com um novo cenário, a área central é recriada para atender a uma nova classe aristocrática, enquanto os mais pobres são excluídos desse cenário e afastados para as áreas periféricas.

A cidade transforma-se, é reurbanizada sobre os assentamentos antigos. O novo cenário da cidade é excludente e atrai a atenção de muitos como uma “vitrine”, a cidade das luzes.

Assim, segundo Barbuy (2006, p. 70), o plano de Haussmann para remodelar a cidade era rigoroso e paradoxal. O culto ao belo na cidade, onde são criados cenários deslumbrantes, na parte central, e outros tristes em algumas áreas esquecidas, de grandes aglomerados urbanos, segrega a população e favorece o capital financeiro por meio das especulações.

Haussmann desejava as coisas grandiosas e belas, seu ideal urbanístico era baseado em longas séries de ruas e avenidas conectadas à cidade. Ao observar o mapa, é possível ter uma

privilegiava a dinâmica da cidade capitalista, isto é, as atividades de circulação de pessoas e mercadorias e o modo de vida de uma elite urbana, em detrimento de áreas consideradas sujas: as fábricas e as habitações operárias, que eram “empurradas” para a periferia e abandonadas. (BARBUY, 2006, p. 70)

Segundo Maria Stella Martins Bresciani,

a obsessão de Haussmann por caminhos fáceis foi atribuída às péssimas condições por ele encontradas nas ruas das pequenas cidades e nas estradas da França, durante os mais de vinte anos de atividade administrativa exercida antes de ser nomeado prefeito de Paris em 1853. (BRESCHIANI, 1993, p. 30)

Benjamin aponta que, desde a Revolução Francesa, ocorreu um controle e uma normatização urbana, como a numeração dos imóveis na cidade, que até então não existia. A partir da numeração obrigatória das casas, mesmo dos bairros proletários (embora resistissem a essa nova padronização), tornava-se possível estabelecer critérios no planejamento urbano. “Quando se perguntar a um morador desse bairro por seu endereço, ele sempre dará o nome que sua casa leva e não o frio número oficial” (BENJAMIN, 2000, p. 44).

A pintura impressionista a seguir, de Gustave Caillebotte, de 1877, mostra a realidade dos habitantes nas ruas de Paris já remodelada por Haussmann. A Paris moderna. As ruas obedecem a uma sinuosidade, estão devidamente pavimentadas com paralelepípedos, apresentam um aspecto de saneamento básico incomum para a época em outras capitais, já existem calçadas de passeios e também postes de luz. Ressalta-se que a iluminação beneficia as saídas noturnas dos moradores, aos cafés, bares, restaurantes, teatros etc.

Paris desponta para uma vida noturna em ebulição e boêmia, de onde emergem os grandes poetas e artistas da época. Suas noites são conhecidas pela boemia e estão presentes nas poesias e pinturas de vários artistas do mundo.

Ainda sobre a tela a seguir, nota-se que os prédios são apartamentos com vários andares e as pessoas estão elegantemente vestidas, com certa graça e leveza; o que demonstra serem da elite parisiense, pois os mais pobres estavam nas periferias, locais das fábricas e vilas edificadas com um baixo padrão de moradia. No interior da tela; é possível visualizar a riqueza nos detalhes dos traçados e das cores, além do homem cortado propositalmente à direita, que caminha no sentido contrário na mesma calçada. Essa é a arte dos tempos modernos.

Gustave Caillebotte estava atento à luz em sua pintura, mesmo por se tratar de um dia de chuva e cinza é possível perceber que o quadro é bastante iluminado, até mesmo os reflexos nas ruas. Sua pintura moderna e impressionista, superou a pintura clássica, cujos padrões simétricos eram outros, apesar de obedecer a um certo equilíbrio. Como curiosidade, ele nunca precisou vender suas obras, pois era muito rico.

Figura 7. *Paris Street; Rainy Day*, de Gustave Caillebotte

Pintura – Impressionismo

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Street;_Rainy_Day

Paris vive um período cosmopolita da *Art Nouveau* ou a *Belle Époque*.

Figura 8. Pintura *Belle Époque, Paris* (1890)

Baile no Moulin Rouge (1890), óleo sobre tela de Henri de Toulouse-Lautrec. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec#Obras_Selecionadas

A poesia moderna na cidade de Paris é inaugurada por Charles Baudelaire, poeta e crítico literário que descreve sobre a Modernidade. “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1997, p. 25). Diante das mudanças urbanísticas ocorridas em Paris, ele escreve:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1997, p. 24)

Charles Baudelaire pensa sobre a Modernidade e olha para o belo, a moda, os costumes, o artista, a nova arte e explica que “quanto mais beleza o artista lhe conferir, mais preciosa será a obra; mas há na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução”

(BAUDELAIRE, 1997, p. 12). Assim, a modernidade é feita de movimentos rápidos, de velocidade.

A paisagem urbana de Paris é o tema de representação maior nas poesias de Charles Baudelaire, o poeta solitário, o *flâneur*¹ lírico no meio da multidão. Walter Benjamin assim se refere ao *flâneur*:

A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido.[...] No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. O lampião a gás que resplandece sobre o calçamento projeta uma luz ambígua sobre esse fundo duplo.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. (BENJAMIN, 2000, p. 185-6)

O *flâneur* é o poeta da cidade, que dialoga em seus versos com o efêmero e o transitório da moderna Paris. É o observador nostálgico. “O observador”, destaca Baudelaire, “é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito”². O poeta vivencia a haussmannização da paisagem urbana em meio a uma imposição das revoluções industriais. Em seus escritos poéticos, assim como no poema “Paisagem”, o poeta expressa seu olhar para as imagens da cidade como uma alegoria.

“Paysage”

*Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto aos campanários, escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.
As mãos sob meu queixo só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.*

(BAUDELAIRE, 1985, p. 317)

Benjamin observa que, tanto para Baudelaire quanto para Edgar Allan Poe, o *flâneur* tem o mesmo sentido. O sujeito que se sente sozinho em meio à multidão. A multidão torna-se um objeto novo na poesia lírica. Poe escreve uma famosa novela, ou *novelle*, *O homem da*

¹ *Flâneur*: (flanêur), passeante, ocioso, quem anda sem rumo. In: FLORENZANO, Éverton. *Dicionário Ediouro Francês-Português, Português-Francês*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p.109.

² Marcel Proust, A propôs de Baudelaire. *Nouvelle revue française*, tomo 16, 1 jun. 1921, p.646 apud BENJAMIN, 2000, p.38.

multidão. Trata-se de um romance policial. O *flâneur* no romance é o homem desconhecido, o perseguidor da multidão.

Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o antissocial e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo. (BENJAMIN, 2000, p. 44).

Tematizar a cidade na poesia revela um rompimento com os escritos poéticos do passado, século XIX, para revelar um novo manifesto vanguardista, de uma nova estética literária, ou a poesia moderna da cidade, que nasce para imprimir em seus versos o cenário cotidiano da urbe. Para Benjamin, Baudelaire transforma sua imagem de artista em uma imagem de herói; o fato de ser poeta o torna um esgrimista solitário. “É a metáfora do esgrimista” (BENJAMIN, 2000, p. 68).

O Baudelaire-poeta reproduz, nos artifícios de sua prosódia, os golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhecer sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações. As variantes de seus poemas atestam como era constante no seu trabalho e como o afligiam as mínimas coisas. As incursões em que se deparava com os frutos de suas preocupações poéticas pelas esquinas de Paris nem sempre eram voluntárias. (BENJAMIN, 2000, p. 70)

No poema “O Sol”, Benjamin afirma que Baudelaire, envolvido nessa “estranha esgrima”, talvez tenha escrito a única passagem do Sol na obra *as flores do mal*. O Sol como protagonista em meio à violência do poema. Em meio ao duelo da esgrima travado pelo poeta: o papel, o lápis, seu pincel, as imagens; enfim, o Sol sublima o poema e permite um tom heroico ao poeta, que “gostava de apresentar como artísticos os traços marciais” (BENJAMIN, 2000, p. 68).

“O Sol”

*Ao longo dos subúrbios, onde os pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras com nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas. [...]*
(BAUDELAIRE, 1985, p. 319)

Paris, uma cidade nova, em ebulição, produzida para abrigar os burgueses, o Capitalismo e a nova alegoria de que fala Baudelaire. O poema “O cisne”, dedicado a Victor Hugo na obra *As flores do mal*, segundo Benjamin traz à luz uma antiguidade nova e expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade. Um poema alegórico, como Benjamin aponta:

Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente ou seja, transparente em seu significado. (“De uma cidade a história/ Depressa muda mais que um coração infiel.”) A estatura de Paris é frágil; está cercada por símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, “viúva de Heitor e... mulher de Heleno”). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade. (BENJAMIN, 2000, p. 81)

No poema “O cisne”, encontramos a Paris de vidro sugerida por Baudelaire. A antiguidade encontra-se com a modernidade, a nova arte, os novos caminhos.

“O cisne”

A Victor Hugo

*Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);
[...]
Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.
Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! [...]*
(BAUDELAIRE, 1985, p. 329)

O mundo urbanizava-se e São Paulo, assim como Paris no Segundo Império Napoleônico, contou com os projetos de Joseph Antoine Bouvard, urbanista haussmanniano, diretor do Serviço de Arquitetura da Cidade de Paris, para remodelagem urbanística da época, e ainda esteve à frente de várias exposições universais.

Em 1911, a pedido do prefeito Raymundo Duprat, Bouvard, então com 72 anos, é convidado para a reurbanização de São Paulo a fim de redesenhar projetos urbanísticos existentes, e, assim, reconstruir a cidade sob seu olhar. Barbuy menciona uma citação sobre o projeto de Bouvard retirada do *Almanaque Brasileiro Garnier* de 1914, p. 345:

No seu programa, Mr. Bouvard respeitou o triângulo paulista, onde a cidade teve a sua origem, mas propôs que as ruas novas fossem feitas em arco, formando-se um anfiteatro, porque a natureza da cidade assim o exige para conservação da nota pitoresca que lhe emprestam as colinas que a rodeiam. (BARBUY, 2006, p. 70)

Assim como no processo de urbanização, na transição do século XIX para o XX, sob o olhar literário, é possível entender que o período da pré-metropolização é marcado por uma nova estética urbana e ideológica, que irá repercutir na linguagem literária e na arte.

Os acontecimentos são múltiplos no país. O moderno também inspira Mário de Andrade. Essas transformações caracterizaram o movimento modernista. Mário de Andrade inspira-se na modernidade; assim como Baudelaire, que saboreia a arte de poetar pelas ruas. “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico” (BENJAMIN, 2000, p. 78).

Mário olha para a cidade de São Paulo e observa que tudo está mudado, a cidade trocou o cenário, caminha para o progresso, se industrializa, está mais agitada, elitizada, já demonstra ser uma cidade “tentacular”. E escreve, ainda em *Pauliceia desvairada*, o poema “Paisagem nº 4”. Neste poema, na percepção de Fonseca, o poeta tematiza a relação comercial da cidade de São Paulo com o mercado internacional, na crise do café sob o aspecto de dominação capitalista, e convida os paulistanos a lutar de maneira nacionalista.

O poema “Paisagem nº 4” encerra uma exaltação a um certo modo de ser de São Paulo, enquanto metrópole que se relaciona comercialmente com o mercado internacional, mas em situação de dependência e subordinação. Não se trata portanto de um canto simplesmente ufanista. A cidade é vista em sua movimentação produtiva, mas a partir disso são ressaltados os efeitos maléficos da crise internacional do mercado do café, sua principal riqueza econômica e pedra de toque de seu progresso. (FONSECA, 1997, p. 145)

“Paisagem nº 4”

*Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...*

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...

Mas as ventanias da desilusão! A baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! As indiferenças maternais...

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Lutar!...
A vitória de todos os sozinhos!...
As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados...
Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos braços cruzados!...
 [...]

Oh! este orgulho máximo de ser paulistanamente!!!

(ANDRADE, 2009, p. 62)

Outro elemento relevante nas poesias de Mário de Andrade é a figura do bonde, que pontua o deslocamento do poeta no espaço urbano. Nesse particular, a figura do bonde aparece nos poemas não apenas como objeto representado; mas, sobretudo, com a função textual de imprimir dinamismo nas imagens urbanas. O poeta viaja pela cidade e sob seu olhar se desprendem as imagens urbanas que conferem vida aos seus versos, como no poema “Noturno”: o bonde é o elemento relevante da cidade e do poema, que se mistura com o perfume ruim das ruas do bairro Cambuci, por conta da violência e da prostituição. Também, faz uma analogia com a obra *As flores do mal* de Baudelaire.

“Noturno”

Luzes do Cambuci pelas noites crime...
Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...

Gingam os bondes como um fogo de artifício,

*Sapateando nos trilhos,
Cuspindo um orifício na treva cor de cal...*

*Num perfume de heliotrópios e de poças
Gira uma flor-do-mal... Veio do Turquestã;
E traz olheiras que escurecem almas...
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
Nos oscilantes de Ribeirão Preto...*

*Luzes do Cambuci pelas noites de crime!...
Calor... E as nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...*

*Um mulato cor de ouro,
Com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! “Quando eu morrer...” Um cheiro pesado de baunilhas
oscila, tomba e rola no chão...
Ondula no ar a nostalgia das Baías...*

*E os bondes passam como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos,
Ferindo um orifício na treva cor de cal...*

[...]

*Arlequinal! Arlequinal!
As nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...
Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
O estelário delira em carnagens de luz,
E meu céu é todo um rojão de lágrimas!...*

*E os bondes riscam como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos,
Jorrando um orifício na treva cor de cal...*

[...]

(ANDRADE, 2009, p. 52)

É necessário fazer um parêntese em relação à figura do bonde no contexto da moderna cidade de São Paulo, pois ele merece um destaque especial, ao incorporar um papel vital na urbanização e articulação, como se depreende pelos escritos do historiador Sevcenko:

Nesse primeiro período da urbanização de São Paulo, o bonde fora o vetor básico de transporte na capital. Pelo alto custo da instalação de suas linhas e porque o serviço era monopolizado por uma única companhia, a Light & Power, a rede de integração urbana era estreita e limitada, promovendo o adensamento da população nos bairros centrais e arredores imediatos. De 1930 a 70, porém, coincidindo com dois períodos autocráticos, o de Vargas e o da Ditadura Militar, os recursos básicos de transporte urbano se tornaram os veículos automotores, ônibus e carros particulares. O planejador e depois prefeito Prestes Maia definiria o Projeto Avenidas como o novo modelo para a expansão da cidade, mudando radicalmente a lógica do desenvolvimento urbano paulista. Dada a sua maior flexibilidade e a possibilidade de transitar em ruas de terra e a longas distâncias sem grandes custos, os ônibus promoveram uma ampla expansão da malha urbana, com as áreas de loteamentos se multiplicando caoticamente, conforme a ganância desenfreada e as estratégias manipulatórias mais delirantes dos agentes especuladores. (SEVCENKO, 2004, p. 27)

Fotografia 11. *Esquina da Rua São Bento com a Rua Direita (c.1911)*

Os “Quatro Cantos” vistos da Rua Direita em direção ao Largo de São Bento. Em 1911, todo o quarteirão foi desapropriado e demolido para a abertura da Praça do Patriarca. (Aurélio Becherini)
Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM

Fotografia 12. *Viaduto do Chá* (c.1918)

Viaduto do Chá visto a partir do prédio localizado na esquina da Rua Líbero Badaró, em direção à Rua Barão de Itapetininga. No primeiro plano, à esquerda, o bloco do conde Prates ocupado pelo Hotel de La Rotisserie Sportsman; no centro, o cruzamento com a Rua Líbero Badaró; à direita, o bloco do Conde Prates ocupado pelo Automóvel Clube e pela Sociedade Hípica. No plano médio, à direita, o viaduto e, no centro, o Parque do Anhangabaú. No fundo, à direita, o Teatro São José e a Rua Barão de Itapetininga; no centro, o Teatro Municipal; à direita, a torre da Igreja do Rosário no largo do Paissandu. (Aurélio Becherini)
 Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM

“Poema XII”

Aquele bonde...

Sensação primavera de jardim.

Aleias regulares francesas coroadas de rosas,

Chiados de insetos de metálicas asas,

Cheiro claro esgarçado rosado de rosas abertas,

De rosas nos ares na grama nos caminhos,

Milhares de rosas nos ares na grama nos caminhos,

De rosas se rindo...

Vontade de amar!...

No entanto é já bem corriqueira

Esta comparação de flores e mulheres.

(ANDRADE, 1987, p. 115)

Fotografia 13. *Viaduto do Chá* (c.1900)

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM

Fotografia 14. *Rua 15 de Novembro* (1910-2)

Rua XV de Novembro, vista a partir do prédio na esquina do Largo do Tesouro, em direção à Praça Antônio Prado.
(Aurélio Becherini)

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM

Ao olhar para a fotografia a seguir, é possível observar os trilhos dos bondes, a pavimentação das ruas, os prédios de dois andares, onde o térreo seria utilizado como estabelecimento comercial e, normalmente, o segundo piso serviria de moradia para os proprietários das lojas. A movimentação das pessoas mostra as calçadas de passeios e o despontar do frenesi urbano, em uma tentativa de arborização da cidade, além dos homens em destaques bem alinhados e elegantes, vestidos com chapéus e ternos.

Na fotografia da Rua São João a seguir, além do trilho do bonde, destaca-se à esquerda o menino Yan de Almeida Prado, futuro modernista, conforme informação do site oficial da Casa que Mário de Andrade morou: “*Morada do Coração Perdido*”. (Disponível em: <https://www.oficinasculturais.org.br/mariodeandrade/>)

Fotografia 15. *Rua São João* (c.1915)

Rua São João, vista em direção à Rua São Bento. No plano médio, cruzamento com a Rua Líbero Badaró. No fundo, a Ladeira de São João. (Aurélio Becherini)

Fonte: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome. CD-ROM

As fotografias do bonde na cidade de São Paulo corroboram o que Sevcenko comenta sobre a questão de ter sido o vetor básico de transporte na capital no primeiro período da urbanização. É possível observar que esse era o principal recurso de transporte da população paulistana; o que tornava um facilitador para o adensamento da população nos bairros centrais, pois esse transporte era de certa maneira o mais seguro, rápido e barato.

A região central era o local do comércio e das finanças, razão que atraía pessoas de variadas regiões do estado e fora dele. O bonde possibilitava o melhor meio de circulação pela cidade, já que os automóveis eram destinados apenas às elites paulistanas.

A historiadora Janice Theodoro da Silva descreve a transição urbana da cidade de São Paulo da seguinte maneira:

O desenho da cidade inicia seu longo trajeto em direção à verticalização e a concentração populacional na medida em que cresce o consumo de energia elétrica. Altera-se o ritual provinciano típico de uma sociedade colonial.

A cidade ganha outra imagem com seus moradores distraíndo-se em torno dos grandes magazines. A cidade estratifica-se, cristalizam algumas imagens – viadutos, avenidas, praças, bondes, postes de luz – que passam a organizar o sonho de ascensão social daqueles que estão fora das áreas contempladas com as benfeitorias da “modernidade”.

A “cidade vitrine” impõe-se como mito capaz de fascinar milhões de brasileiros. (SILVA, 1994, p. 49)

São Paulo sintonizava-se com a ideia de cidade vitrine ou a cidade em exposição. Seguindo as características do padrão da modernidade haussmanniana, vê-se as primeiras exposições de mercadorias e lojas com vitrines e luminosidades naturais, com mais de um andar. Reconstrução de novas vias, edifícios, pavimentações.

Figura 9. Loja de departamentos Mappin Stores

Fonte: Pesquisa e Montagem de Demétrio I.D. Ivanoff – mar. 2007

Janice assinala, também, que São Paulo, no início do século XX, era uma cidade romântica e com espaços hierarquizados, que reservava a periferia para os mais pobres e que destinava as áreas centrais às classes mais abastadas. Já a paisagem urbana moldava-se de acordo com as grandes capitais europeias, como ela descreve:

A eletricidade passa a ser um dos principais indicadores desta nova urbanidade. Foi grande o impacto causado pelas primeiras linhas de distribuição de energia e de iluminação pública, com seus postes “enobrecendo” a paisagem urbana, sua fiação aérea denunciando a passagem do “progresso” e suas subestações transformadoras, de arquitetura sóbria e racional, cristalizando a ideia de “motores” da atividade urbana. Sem falar das consequências do advento dos bondes elétricos, alterando radicalmente a escala de correspondência espaço-tempo. Tornou-se subitamente possível a incorporação de uma extensão territorial (urbana) muito maior à vida cotidiana dos cidadãos.

Este desenho romântico da cidade concentrado nas áreas nobres transformava São Paulo em cidade-luz. Ao mesmo tempo assistíamos ao crescimento das áreas periféricas onde se concentrava populações pobres e imigrantes estrangeiros. (SILVA, 1994, p. 49)

O romantismo da cidade pertencia; também, à majestosa garoa que caía e descortinava as ruas, os bairros e o jeito de ser dos paulistas. Na primeira metade do século XX, segundo Roberto Pompeu de Toledo (2015), visitar a cidade é também lembrar que São Paulo era a capital da garoa; é lembrar de imagens que revelam o fenômeno a que chamamos garoa. “A garoa era, para a cidade, um atributo comparável ao que para outras cidades é um rio, o amplo céu ou uma montanha ao fundo.” E assim assinala, segundo testemunho de quem a via:

“Era uma coisa linda. A cidade ficava toda coberta de neblina”... “a cidade vista à noite do alto da Freguesia do Ó, arrebatada por uma iluminação ‘que pisca, tremeluz’, pisca lembrando faróis apontando os escolhos submersos no mar nevoento da garoa”. (TOLEDO, 2015, p. 17)

Mário, também, olhava para a cidade dessa forma e encontrava a garoa majestosa, cheia de graça, que coroava e saudava as vidas dos paulistanos e de todos que flanavam pelas ruas dando-lhes as boas-vindas e recriando novos tons de cores para a urbe. Nessa mesma dimensão do acalanto da garoa e a cidade, há uma cumplicidade entre a cidade e o poeta, que a transforma, em seu “Poema Tu”, em Lady Macbeth, a esposa do protagonista da obra de Shakespeare, conflituosa e simultaneamente arlequinal, assim como na tragédia.

“Poema Tu”

*Morrente chama esgalga,
Mais morta inda no espírito!
Espírito de fidalga,
Que vive dum bocejo entre dois galanteios
E de longe em longe uma chávena da treva bem forte!*

*Mulher mais longa
Que os pasmos alucinados
Das torres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
Toda insultos nos olhos,
Toda convites nessa boca louca de rubores!*

Costureirinha de São Paulo,

*Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica,
Gosto dos teus ardores crepusculares,
Crepusculares e por isso mais ardentes,
Bandeirantemente!*

*Lady Macbeth feita de névoa fina,
Pura neblina da manhã!
Mulher que és minha madrastra e minha irmã!
Trituração ascensional dos meus sentidos!
Risco de avião entre Moji e Paris!
Pura neblina da manhã!*

*Gosto dos teus desejos de crime turco
E das tuas ambições retorcidas como roubos!
Amo-te de pesadelos taciturnos,
Materialização da Canaã do meu Poe!
Never more! [...]*
(ANDRADE, 2009, p. 55-6)

Pierre Monbeig, em seus escritos sobre o crescimento da cidade de São Paulo, e o fator climático como influência, descreve sobre a climatologia favorável vivenciada pela população da cidade, no início do século XX. Sua leitura corrobora com Mário quando trata no poema “Tu” a cidade como a “*Lady Macbeth feita de névoa fina*”.

Assim, o mesmo fator geográfico, que no passado contribuíra a orientar a escolha dos jesuítas que a fundara, acabou sendo decisivo para o florescimento da grande cidade europeia sob os trópicos. A situação climática e as funções políticas tradicionais tornaram-se os elementos motores da nova São Paulo. (MONBEIG, 2004, p. 50)

[...] Os paulistanos não deixam de atribuir o seu dinamismo a essa bela estação seca e fria, contrapondo-a maliciosamente à doçura do clima carioca. Não se trata, portanto, de uma “Nice durante o ano todo”, como dizem os viajantes de passagem. Nem todos os pulmões resistem à garoa, que tem o inconveniente de coincidir com períodos de seca, durante os quais há um aumento da poluição do ar.[...] (MONBEIG, 2004, p. 48)

Os ventos de origem oceânica e meridional não descarregam toda a sua umidade na Serra do Mar. Ao chocar-se com a da Cantareira, eles regam a bacia de São Paulo, favorecida pelas depressões que no inverno atingem a sua latitude tropical. Alguns dias de chuva fina e contínua durante os meses de inverno propiciam um esfriamento e uma umidade particularmente desagradáveis nas residências desprovidas de meios de calefação. Os brasileiros não chegam a preocupar-se com isso, mas, nas casas construídas por norte-americanos, ingleses ou imigrantes da Europa Central, as lareiras tornam-se obrigatórias. (MONBEIG, 2004, p. 48)

No interior da aglomeração tem-se podido distinguir certas nuances, tentando caracterizar a presença de vários microclimas. (MONBEIG, 2004, p. 49)

Conforme o mapa de **representação esquemática** a seguir, observa-se a área de influência do aglomerado populacional do município de São Paulo e a cobertura vegetal, em processo de devastação do centro para periferia, paralela ao caminho da mancha urbana do início do século XX.

Mapa 8. *Vegetação no município de São Paulo*. Usteri (1911)

FONTE: Harmi, Takiya (Org.). *Atlas Ambiental do Município de São Paulo*. São Paulo, 2002, p.6.

No mapa, observa-se o adensamento urbano que se desloca do centro para a periferia, em fins do século XIX. A expansão da mancha urbana já nesse primeiro momento se direciona de acordo com a topografia dos terrenos, sendo que nos mais altos se estabelecerão as classes dominantes, e os terrenos de várzeas e regiões com topografias mais baixas serão destinados às classes mais pobres, como os operários, por exemplo.

Nesse momento urbanístico, no primeiro quartel do século XX, inicia-se o processo de exclusão social, pois os mais pobres se deslocavam para áreas periféricas, além da retirada da cobertura vegetal para ceder lugar às edificações. Nicolau Sevcenko elabora muito bem essa ideia de como ocorreu o crescimento na cidade:

De fins do século XIX até o final da década de 1920, a expansão da mancha urbana se concentrou sobretudo nos chamados bairros centrais. A forma consagrada foi a de as camadas dominantes se estabelecerem nos terrenos mais altos da topografia, relegando as baixadas, as várzeas e demais zonas alagáveis ou vizinhas às estradas de ferro para as fábricas, armazéns, oficinas e populações operárias. No caso da Glória, o arrasamento do Morro do Tabatinguera e a retificação do curso do Tamanduateí abriram amplas áreas nos baixos do Glicério, atraindo fábricas, depósitos, pequenas lojas, oficinas e manufaturas. De entremeio, difundiram-se conjuntos homogêneos de habitações populares, geralmente em sobrados geminados, de três pavilhões, que eram repartidos internamente, sendo então alugados e compartilhados por várias famílias. Até os porões, em geral com janela ou saída direta para a rua, eram alugados e compartilhados. Paradoxalmente, a parte mais elevada da Glória foi o alvo de uma reurbanização exuberante pelo então prefeito, o Conselheiro Antônio Prado, que transformou a agora Avenida da Liberdade num elegante bulevar arborizado. (SEVCENKO, 2004, p. 27)

O professor Pasquale Petrone observa as remodelagens ocorridas na cidade de São Paulo segundo a administração de dois prefeitos:

Dentro, ainda, da primeira década do século XX, registrou-se o que poderíamos denominar de terceira fundação da cidade, em virtude de razões idênticas às que levaram Simões de Paula a referir-se a uma segunda “fundação”. Na realidade, sob a administração dos prefeitos Antônio Prado e Raimundo Duprat, passou a cidade por tais transformações urbanísticas e recebeu tais melhoramentos, que somos levados a compará-los aos realizados durante a presidência de João Teodoro. Tais fatos justificam e confirmam, por isso mesmo, as referências lisonjeiras feitas pelos estrangeiros que nos visitaram, por essa época. (PETRONE, 1954, p. 121).

A cidade muda de feição e funções, cresce e se aglomera; torna-se reflexo do homem em meio ao espaço-tempo efêmero da cidade, onde o passado é apagado para receber nova fisionomia e estabelecer relações sociais atreladas ao consumo, às aparências e a mudança do *status quo*. Os escritos dos autores denunciam imagens urbanas de uma cidade preocupada com o progresso e crescimento, em uma visão capitalista.

Segundo Pierre Monbeig, em *La Croissance de La Ville de São Paulo* (1953):

Tanto em sua morfologia como em suas funções, as cidades são o produto de condições geográficas locais e regionais. Mas elas constituem além disso uma obra humana, que é reflexo e fruto das civilizações. Suas paisagens e atividades são o testemunho de aquisições culturais específicas dos grupos humanos que nelas se sucedem/procederam à sua construção. (MONBEIG, 2004, p. 16)

Segundo Odette Seabra (1992, p.16), Monbeig aponta claramente a importância das relações sociais e políticas para explicar o desenvolvimento da cidade, que vai além do fator geográfico, como ressalta Caio Prado Júnior:

Relativamente à colonização do planalto, São Paulo ocupava nele uma situação geográfica privilegiada. Em primeiro lugar por ser um centro natural do sistema hidrográfico da região. Sem o saberem seus fundadores tinham-no estabelecidos num ponto onde irradiam em quase todas as direções, ou pelo menos as principais, estas vias naturais de comunicação que são os cursos d'água. (PRADO JÚNIOR, 1935, p. 248)

Mas em outros textos, em Seabra (1992, p. 16), o autor Caio Prado relega a questão do sítio urbano para se apoiar em outras questões relacionadas ao desenvolvimento da cidade.

Não há quem não tenha observado o paradoxo de São Paulo: uma grande cidade moderna, considerável centro urbano cuja população vai chegando a um milhão e meio de habitantes e situada numa região desfavorecida pela natureza e, do ponto de vista humano, das mais primitivas. (PRADO JÚNIOR, 1941, p. 195)

Ainda, segundo a autora, é notória sua observação sobre a mudança de percepção de Caio Prado pela cidade, no texto a seguir, quando vê a cidade como centro de relações sociais e políticas. Abre-se um parêntese para uma importante reflexão geográfica, no que tange aos caminhos vencidos pela urbanização. Na verdade, o que vence, encobre, finge e violenta, para transpor as barreiras ao progresso e à urbanização:

O progresso da cidade... a urbanização vence aos poucos aqueles obstáculos naturais e outras dificuldades que o crescimento fulminante da cidade não teve tempo de abater... (PRADO JÚNIOR, 1941, p. 215)

[...] já se torna impossível compreender esta região brasileira onde se situa (a cidade) e explicar fatos os mais salientes de sua vida econômica e mesmo social, para não dizer política, sem levar em conta a presença aí desta concentração demográfica imensa que é a cidade. (PRADO JÚNIOR, 1941, p. 221)

É possível, nestes versos do poema “Anhangabaú”, encontrar os elementos da paisagem urbana da cidade de São Paulo, nesse processo de “progresso da cidade”. Os novos monumentos, nos automóveis e bondes, as ruas sendo alargadas, os novos parques e o poeta sempre a demonstrar o contraditório da cidade, o perfume das rosas e o mau cheiro das desigualdades sociais, sempre tão presentes nas paisagens.

“Anhangabaú”

Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...

Oh larguezas dos meus itinerários!...

Estátuas de bronze nu correndo eternamente,

Num paradoo desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos

Do bicho de mármore parido no Salon...

Prurido de estesias perfumando em rosais

O esqueleto trêmulo do morcego...

Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador

Que sem amor afia a foice...

*Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
Onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
[...]
Meu querido palimpsesto sem valor!
Crônica em mau latim
Cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...*
(ANDRADE, 2009, p. 47)

Ainda em relação a Pierre Monbeig, Seabra (1992, p. 20) considera outro texto que constata a lógica do entendimento do processo de crescimento súbito da cidade, a abertura de avenidas e ruas, construções e loteamentos; pela primeira vez, nos estudos da Geografia de São Paulo.

As aberturas de avenidas e ruas, as novas construções, os loteamentos, tudo isso testemunhava suficientemente o súbito crescimento de São Paulo. Mas procurar-se-ia em vão um plano de conjunto, uma vontade bem meditada, ou uma direção administrativa central capaz de impor seus desejos, de traçar as linhas mestras da nova cidade, e de legisla-la de forma útil. A expansão de seu povoamento urbano foi realizada sem ordem alguma e de conformidade aos interesses imediatos dos indivíduos, exatamente como no caso da expansão do povoamento rural no interior. Que eram de fato esses loteamentos, e quem eram os seus loteadores? Na maioria das vezes, os novos bairros foram surgindo ao acaso. Por ocasião do falecimento de um dos proprietários das velhas chácaras, seus herdeiros, ao invés de conservá-las em comum, ou de mantê-las mais ou menos intactas, decidiam-se a dividi-las e a colocar suas parcelas à venda. Para tanto constituíam uma pequena sociedade, cujo capital se originava da herança. Algumas vezes, os herdeiros acharam mais cômodo vender em bloco suas propriedades a agrimensores brasileiros ou estrangeiros, e outras vezes, a decisão de lotear e vender as terras era tomada pelos seus proprietários ainda em vida. (MONBEIG, 2004, p. 55)

Seabra (1992, p. 20) também destaca dois momentos memoráveis do texto de Monbeig, sobre a análise do crescimento da cidade, de maneira detalhista, traz à tona as imagens da época, e descreve um passado incorporado na dimensão cultural e simbólica.

A Rua XV de Novembro, as Ruas São Bento e Direita condensavam dentro de suas estreitas fronteiras todas as principais atividades da cidade. Os fazendeiros que vinham à capital, todos os comerciantes e negociantes criaram o costume de se encontrar nos cafés do Triângulo, nas sombrias lojinhas em que sempre se costuma servir caldo de cana recém-moida, ao lado das casas lotéricas que oferecem ruidosamente seus bilhetes à fortuna de todos os transeuntes. Os grandes fazendeiros haviam naturalmente instalado os escritórios de suas administrações e das empresas comerciais de sua propriedade nessas mesmas ruas, que começaram a ficar estreitas. (MONBEIG, 2004, p. 57)

O crescimento urbano pouco alterou essa situação. O casario do Centro continuava sendo integrado pelos mesmos edifícios coloniais com telhados cinzas, frequentemente térreos, algumas vezes assobradados, com um ou dois andares, dotados de pequenas portas de madeira, e fachadas tristes e desnudas. Nesse ambiente arcaico, em que nada indicava qualquer ruptura com os tempos coloniais, começou a circular em maio de 1900 um bonde elétrico. Ele teve como passageiros

os engenheiros reponsáveis por sua instalação e altos funcionários da administração municipal, todos vestindo fraques e portanto barbichas de tipo cavanhaque, num estilo já em desuso na Europa e certamente bastante estranho num cenário tropical. (MONBEIG, 2004, p. 57)

Nos estudos de Seabra (1992, p. 20), Monbeig registra a presença das *companies* nos serviços públicos e considera sua perspicácia na teatralidade de que se revestiu a dominação estrangeira em função das imagens relatadas, que expressam o nascimento da sujeição. Com o processo de industrialização, o autor expressa-se de maneira ousada, ultrapassa os preceitos conceituais e já observa a presença americana no contexto urbano da metrópole.

As perturbações econômicas e o abandono das culturas tradicionais desencadearam uma reorganização das classes sociais. São Paulo deixou de ser o lugar onde apenas era possível encontrar fazendeiros de riqueza fabulosa e escravos miseráveis. Os quadros profissionais das novas indústrias, os funcionários da administração pública ou privada, os médicos, advogados, professores, todos elementos da classe média, são muito mais numerosos do que na Bahia ou no Recife. Esta classe média não partilha do esnobismo da alta burguesia, que só quer adquirir produtos importados – tecidos ingleses, vestidos franceses – ou que pretende apenas ler livros europeus. Seríamos inclusive tentados a dizer que esse esnobismo cosmopolita foi substituído por um nacionalismo econômico particularmente virulento. Traço ao qual se acrescentava um estado de espírito comum a toda a América: o de procurar viver confortavelmente e de permanecer *up to date*. (MONBEIG, 2004, p. 70-1)

Monbeig afirma, em seus estudos, o que Mário também expressa em seus versos as mudanças e a pujança das classes sociais na cidade. O nascimento do burguês. O que antes era uma sociedade formada por apenas plantadores e ricos barões do café, além de escravos. Diante da metamorfose da cidade, dentro do processo de industrialização, a sociedade incorpora o burguês, os imigrantes, os empregados das indústrias, banqueiros, os profissionais liberais, como os advogados, médicos, professores, entre outros. Assim, o poeta critica o burguês, cuja vida de aparências torna-se notória. E escreve o poema “Ode ao burguês”.

“Ode ao burguês”

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,

O burguês-burguês!

A digestão bem feita de São Paulo!

O homem-curva! O homem-nádegas!

O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,

É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!

Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!

*que vivem dentro de muros sem pulos;
E gemem sangues de alguns mil-réis fracos
Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
E tocam o Printemps com as unhas!*

*Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
O êxtase fará sempre sol!*

[...]

(ANDRADE, 2009, p. 41)

Outro texto relevante citado por Seabra (1992, p. 22), em seus estudos sobre a cidade, é *A estruturação da grande São Paulo*, escrito por Juergen R. Langenbuch. Segundo a autora, a evolução pré-metropolitana dos arredores paulistanos ocorre nos anos de 1875-1915. Com base na historiografia, em documentos e plantas da cidade, nos estudos de Caio Prado, de A. de Azevedo, Pasquale Petrone, Odilon Nogueira de Matos e Pierre Monbeig, entre outros, chega-se a uma caracterização interessante de São Paulo e arredores:

O antigo cinturão de chácaras foi anexado à cidade através de bairros e loteamentos... o antigo cinturão caipira foi valorizado... instalaram-se várias atividades econômicas: extrativismo mineral e vegetal, indústria de beneficiamento e vitivinicultura. O crescimento da cidade expulsou hospitais carentes de isolamento... a ferrovia funcionou como instrumento da reorganização... conferiram as faixas por ela servidas vocação suburbana. Os povoados-estação seriam embriões de importantes núcleos suburbanos... (LANGENBUCH, 1968, p. 140)

Para o autor Juergen Langenbuch, o período de 1915-1940 é compreendido como o do início da metropolização de São Paulo. A estrada de ferro está presente em novas artérias da cidade e mais uma vez surge a figura do bonde. A cidade expande-se, são esses novos caminhos que trazem a industrialização. Surgem novos povoados, que se transformam a princípio em pequenas vilas de operários e, mais tarde, se emancipam e formam novas cidades, como por exemplo: São Bernardo do Campo, Santo André, Osasco, entre outras.

O bonde continua arrojado. Passou a servir um bairro de origem anterior a 1915, a Casa Verde... foi estendido a vários bairros, Vila Maria, Heliópolis, Parque da Saúde, Jardim Paulista, Jardim Europa, Jardim Paulistano, Alto da Lapa... A estrada de ferro não se limitou a orientar a suburbanização residencial, mas continuou a fazê-lo com relação à suburbanização industrial. (LANGENBUCH, 1968, p. 140)

Conforme Amélia Damiani, é na virada do século XIX para o século XX que se marca um tempo ímpar para a cidade de São Paulo, pois ela é raspada para ganhar novas edificações, e a especulação imobiliária, juntamente com a valorização do espaço nas áreas centrais, é crescente.

A população concentra-se a partir do triângulo até nos limites das áreas centrais, sendo a segregação racial notória, pois empurra a população negra e parda para as áreas de periferia, enfim, há uma remodelagem na paisagem urbana da cidade.

Da cidade de taipa de pilão, da época colonial, à cidade do tijolo houve, nessa passagem do fim do século XIX ao início do século XX, a importância do café, da industrialização, da ferrovia, depois do bonde elétrico e uma extraordinária especulação imobiliária, envolvendo o Centro. O que implicou a destruição de igrejas de taipa, de edificações e a expulsão da população negra e parda das redondezas, na base da administração de Antônio Prado. Esse processo também implicou a venda de antigas chácaras transformadas em loteamentos de características mais abastadas, como em Campos Elíseos ou Higienópolis, e mais populares, como Barra Funda e Bom Retiro. Pierre Monbeig menciona uma epidemia de urbanização. Caio Prado Jr. também acentua a influência da especulação imobiliária na expansão urbana, inclusive com grilagem de terrenos; bastava traçar as ruas, às vezes no papel apenas, e passar os terrenos aos compradores. (DAMIANI, 2004, p. 21)

A cidade de São Paulo expandiu-se e houve um crescimento populacional intenso. Segundo o mapa e a tabela de dados demográficos a seguir, aponta-se para a expansão da área urbana em números, nesse primeiro quartel do século XX. O número de habitantes dobrou em apenas duas décadas.

Tabela 3. *Dados demográficos da cidade de São Paulo*

ANOS	HABITANTES
1905	300 000
1910	375 000
1915	472 000
1919	526 000
1922	637 000

Fonte: Petrone, 1954, p.125.

O poema “O domador” mostra uma cidade cosmopolita, em ebulição urbana, intrínseca das cidades grandes. As figuras do bonde, asfalto, poeira apontam para um período de metropolização. Mais uma vez, aparecem nos versos as desigualdades sociais, o racismo, o paradoxo das cidades urbanas, as antíteses, por exemplo: “no banco: um branco” ; “Um noite, um ouro”.

“O domador”

*Alturas da Avenida. Bonde 3.
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde..
As sujidades implexas do urbanismo.
Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.
Gritos de goticismo
Na frente o tram da irrigação,
Onde um sol bruxo se dispersa
Num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis..
Lânguidos boticellis a ler Henry Bordeaux
Nas clausuras sem dragões dos torreões...*

*Mário, paga os duzentos réis,
São cinco no banco: um branco,
Um noite, um ouro,
Um cinzento de tísica e Mário..
Solicitudes! Solicitudes!*

*Mas...olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
Esse espetáculo encantado da Avenida!*

[...]

(ANDRADE, 2009, p. 46)

Caio Prado Júnior esboçou as diretrizes geográficas da expansão da cidade, as artérias que se transformaram em novos caminhos para muitos imigrantes que chegavam e que corroboraram para a existência dos novos alicerces que contribuíram para a expansão da cidade.

Muitos nordestinos, principalmente, desembarcavam na Estação da Luz com toda a família; muitos deles descalços, com suas trouxinhas de roupas, cansados e oprimidos pela própria pobreza, sem destino certo, mas ao encontro de um sonho prometido de cidade grande, veloz, futurista e tentacular. Estes, como muitos, vindos para trabalhar nas lavouras de café e outros absorvidos pelo processo de industrialização e urbanização, são incorporados às novas estatísticas populacionais de São Paulo.

A seguir, uma tela de Tarsila do Amaral que representa sua fase mais preocupada com o social, quando perde parte de sua fortuna devido aos difíceis momentos econômicos e políticos do Brasil, nos anos 1930, durante a Era Vargas. A artista, também, depara-se com a miséria que assolava o Brasil, quando famílias de imigrantes desembarcavam nas estações.

Figura 10. *Segunda classe* (1933), Tarsila do Amaral

Óleo sobre tela (110 x 151 cm).

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/social-1933/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Sobre as diretrizes de expansão e o povoamento da cidade de São Paulo, aponta Caio Prado Júnior em seus escritos:

As linhas pelas quais se fez esta irradiação, que acompanhou, como era natural, as antigas estradas, fixaram o traçado das grandes artérias de hoje. Desceu para o Tietê, seguindo as elevações que ficam no ângulo formado pelas várzeas deste rio e do Tamanduateí e riscando o traçado atual das Ruas Brigadeiro Tobias e Florêncio de Abreu. Para o Tamanduateí, atravessando-o e seguindo além, sempre para Leste, do Paraíba. Em sentido oposto, a expansão da cidade encontra os obstáculos da topografia acidentada do maciço. Envereda pelos espigões, acompanhando as estradas que procuram os altos, porque aí encontram um terreno melhor e porque, para irem além, tem de galgar o espigão mestre do maciço que fecha a cidade para o Sul. Três são estas estradas principais: a primeira toma o divisor entre o Tamanduateí e o Anhangabaú, e é hoje representada pela Rua da Liberdade, que continua pela Rua Vergueiro até à estrada do mesmo nome. A outra, começando no fundo do vale do Anhangabaú, no ponto em que este recebe seu afluente Saracura, procura o divisor destes riachos, e é nos dias que correm a Rua Santo Amaro, prolongada pelo Avenida Brigadeiro Luís Antônio (cujo setor mais próximo do centro é de origem muito mais recente). Finalmente, a última destas estradas que

seguem para o Sul é a que demanda as aldeias e povoações que se formam nas margens dos rios Pinheiros e seus afluentes, bem como a Oeste da Capital; esta estrada, principalmente no mesmo ponto que a anterior, alcança, por uma ladeira íngreme, o alto do espigão que separa o Anhangabaú do Pacaembu, seguindo por ele. Este caminho é hoje reproduzido pela Rua da Consolação. Ficou assim delineada a cidade e balizado o seu crescimento. (PRADO JÚNIOR, 1941, p. 208-9)

Diante das mensuráveis transformações ocorridas, a Pauliceia da garoa, de ventos cortantes, representada por Mário de Andrade, está também presente nos testemunhos dos que aqui viveram, dos primeiros cronistas que observaram seu clima peculiar, e assim serviram de registro para os estudos científicos. O professor Ary França, em *Estudos de geografia urbana*, a respeito do clima paulistano, destaca as observações dos primeiros cronistas.

Na verdade, os primeiros cronistas descreveram de modo sempre favorável o clima paulistano e muitos chegaram a compará-lo, de maneira um tanto imprecisa, a variedades das regiões temperadas. Fernão Cardim achou a Piratininga do fim do século XVI “um novo Portugal”, considerando-a “muito sadia” e observando nela “grandes frios e geadas e boas calmas”.

Gabriel Soares de Sousa notou que eram “os ares frios e temperados como em Espanha”. Por sua vez, o Padre Anchieta fez frequentes referências aos característicos climáticos da futura metrópole, deixando em algumas de suas famosas cartas expressões como esta: *nec frigore horret hyems, nec calores infestatur aestas*. Em outros textos dos séculos coloniais e, mais tarde, nos relatos de viagens dos estrangeiros que passaram pela região (como John Mawe, Martius, Saint-Hilare, Daniel Kidder e outros), como nos relatórios de presidentes de Província e na própria imprensa local do tempo aparecem referências, ora detalhadas, ora sintéticas, sobre as excepcionais condições climáticas do Planalto Paulistano, em contrastes com os rigores tropicais das regiões vizinhas, sobretudo o litoral. (FRANÇA, 1945, p. 70)

Segundo França, as observações mais precisas sobre o clima só passaram a ser feitas a partir de 1933 no Instituto Astronômico e Geofísico do Estado, conforme dados coletados.

As observações de caráter científico sobre o clima paulistano datam, porém, da segunda metade do século XIX, quando foram montados os primeiros postos com instrumentos meteorológicos: na Estação da Luz (1870), à rua da Consolação (1888) e na Escola Normal da Praça da República (1888) [...]

Presentemente, a melhor estação meteorológica em funcionamento encontra-se no Instituto Astronômico e Geofísico do Estado, situado fora da área urbana, no Parque da Água Funda, a 11 km do centro; dispõe de uma série completa de observações ininterruptas, para um período de mais de 20 anos.

Dentro da área urbana, que é a que nos interessa em particular, apenas existem postos não aparelhados para observar todos os elementos do clima, alguns mal localizados, outros com séries interrompidas ou muito curtas.

Das séries maiores, a mais regular foi registrada à Avenida Paulista, no antigo Observatório, de 1902 a 1935, tendo sido imperfeitamente correlacionada a partir de 1932 com a que então teve início no Instituto Astronômico e Geofísico. A estação da Praça da República (antiga Escola Normal) colheu observações entre 1888 e 1924, quando foi interrompida. (FRANÇA, 1945, p. 71)

A Avenida Paulista abrigou o Observatório de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, de 1902 a 1933. Ali foi possível observar os primeiros registros da ocorrência do fenômeno da garoa na cidade.

Fotografia 16. *Instituto Astronômico e Geofísico, Av. Paulista (1912-1928)*

O Observatório da Avenida, casa do Dr. José Nunes Belfort de Mattos, ao lado do Boulevard Trianon (MASP) na Av. Paulista, inaugurado em 30 de abril de 1912, funcionou até 1928.
Fonte: <http://netleland.net/tag/belvedere-trianon>. Acesso em 29 jan. 2017.

O professor França explica, a respeito dos aspectos climáticos da cidade de São Paulo, de maneira consensual a Belfort de Mattos, sobre o clima paulistano:

A alta umidade da zona meridional do Planalto deve-se à maior proximidade do oceano e a forte condensação registrada nas escarpas da Serra do Mar; certamente é agravada pela extensa superfície líquida das represas da “Light”. As vertentes meridionais da Cantareira e das serras adjacentes dão lugar a nova condensação do vapor de água, transportado pelo vento ao seu encontro, sendo úmidas e cobertas de florestas. Já os trechos centrais da região em que se ergue a capital paulista se apresentam menos úmidos em virtude da menor evaporação da vegetação rasteira que cobre a maioria de seus espaços rurais, da inexistência de superfícies líquidas apreciáveis ou de grandes acidentes topográficos que se interponham no percurso dos ventos predominantes, sem falar, naturalmente, na reduzida evaporação registrada nas áreas edificadas ou pavimentadas. Nesse sentido, assiste-se a progressiva redução na umidade relativa entre as primeiras séries meteorológicas e as dos últimos anos, como já assinalara Belfort de Mattos que a atribui ao aumento da área construída e ao “dessecamento dos pântanos marginais”. (FRANÇA, 1945, p. 88)

Já nesse período, o autor destaca a diminuição da umidade relativa nas áreas edificadas ou pavimentadas, em razão da redução das áreas verdes; o que permite uma menor evaporação no espaço urbano pela permeabilidade do solo, comprometida em função das áreas pavimentadas e o aglomerado das edificações. Ocasionalmente, também, um aumento da temperatura em determinados locais. O autor ainda faz referência à garoa:

Resta-nos fazer uma referência às intensas e finas precipitações, conhecidas sob o nome de garoa, embora a seu respeito não existam observações de caráter técnico. Trata-se de um fenômeno muito característico na borda litorânea dos planaltos do sudeste brasileiro, e que, na região da capital paulista, foi frequente em certos períodos do passado, embora venha a desaparecer quase completamente em outros períodos, como se dá atualmente.

Com efeito, a crônica paulistana do passado registrou com tal insistência o fenômeno, responsabilizando-o pelos invernos extremamente úmidos ou associando-o, na primavera, aos dias de vento frio, que a capital paulista chegou a receber o epíteto de **cidade da garoa**.

A julgar pelo que foi registrado na literatura e pelo testemunho dos que o conheceram neste século, tudo indica que o fenômeno obedece a uma periodicidade cíclica, de ritmo mal definido. Carecem de comprovação científica as hipóteses levantadas para seu desaparecimento total (devastação das matas da Serra do Mar, por ocasião da Primeira Grande Guerra) e para seu retorno, embora de caracterização discutida (construção das represas da “Light”). (FRANÇA, 1945, p. 93)

França descreve a cidade de São Paulo como um clima de “*ritmo tropical*, modificado pela altitude, com características locais acentuadas que se devem, principalmente, à topografia da região do Alto Tietê e à sua relativa proximidade do mar”. Com as seguintes características peculiares, o autor explica a existência de um clima local:

Pelas características resultantes da situação geográfica e topográfica da bacia de São Paulo, é possível concluir pela existência de um clima local, que se caracteriza, fundamentalmente: por temperaturas moderadas, sujeitas a grande oscilação; pelos valores elevados da umidade, nebulosidade e precipitação, esta com um regime de outono, superposto ao normal, que pé o das zonas tropicais; pela ocorrência de perturbações frequentes na ambiência do tempo, acompanhadas de fenômenos diversos (trovoadas, neblinas, garoas, formação de orvalho, geadas). (FRANÇA, 1945, p. 49)

O autor ainda define as áreas climáticas do Planalto Paulistano em função de sua particular ambiência atmosférica, que definiria um clima local, com específicos tipos de tempo:

A região do Alto Tietê, no planalto paulistano, tem, dentre as características principais que individualizam a sua atmosfera, definindo-lhe um clima local, os valores moderados da temperatura média, sobretudo as anuais e mensais, as quais não refletem a grande oscilação térmica que se verifica a curto prazo. Caracterizam-na, igualmente, os índices elevados de umidade, nebulosidade e precipitação, nesta, sobretudo definindo-se um regime tropical perturbado pela circulação atmosférica própria da área de encontro e transição das massas de ar continentais e marítimas,

junto ao rebordo oriental do planalto, tal como foi definido em suas manifestações gerais ao tratarmos da evolução do tempo.

É própria de tal ambiência atmosférica a ocorrência irregular de sucessivos tipos de tempo, acompanhados de meteoros diversos, como **a garoa**, a neblina, o orvalho, a geada, trovoadas com chuvas torrenciais, golpes de vento acompanhados de queda brusca da temperatura e de outros fenômenos. Essas manifestações, não consideradas em classificações climáticas, desempenham na caracterização do clima da capital paulista papel essencial e o definem melhor do que os valores normais dos chamados elementos do clima. (FRANÇA, 1945, p. 97)

A relevância em se compreender as características climáticas da cidade paulistana está na abrangência do entendimento dos elementos que favoreceram a ocorrência do fenômeno garoa, na área central da cidade.

O próximo poema apresentado mostra a identificação mais uma vez do poeta com a cidade e a garoa, a protagonista relevante de seus poemas. A cidade repleta de antíteses, assim como o arlequim, também um “tupi tangendo um alaúde”, como ele mesmo menciona no poema “O trovador”.

“O trovador”

Sentimentos em mim do asperamente

Dos homens das primeiras eras...

As primaveras de sarcasmo

Intermitentemente no meu coração arlequinal...

Intermitentemente...

Outras vezes é um doente, um frio

Na minha alma doente como um longo som redondo...

Cantabona! Cantabona!

Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

(ANDRADE, 2009, p. 32)

Para Lafetá (2004, p. 363), o poema é paradoxal, está estruturado sobre um jogo de oposições, ora “primitivo” e ora “civilizado”.

A linguagem dos poemas “Inspiração”, “O trovador” e “Os cortejos” é diversa.

[...]composta por antíteses, embates e convergências de sons, cortes bruscos nas frases, associações livres de ideias, suspensão do sentido – uma linguagem que parece não ter referência fixa à qual voltar, dissonante, labiríntica, dispersa. (LAFETÁ, 1986, p. 19)

E, ainda, cada um desses poemas demonstra desequilíbrios nos versos e traz diferentes descrições. O poema “Inspiração”, por exemplo, é voltado para a cidade; “O trovador”, voltado para o “eu”; e “Os cortejos”, para as multidões que desfilam dentro dos olhos do poeta (LAFETÁ, 1986, p. 19).

É relevante a compreensão da análise literária realizada pelo professor Lafetá:

Os “homens das primeiras eras” aproximam-se, até sonoramente, das “primaveras de sarcasmo”, e ambos opõem-se ao “frio” e à “alma doente”. A onomatopeia dos sinos duplica a oposição, contrastando o repique festivo de “Cantabona! Cantabona!” à plangência melancólica de “Dlorom...”. Bem observada, a construção do poema obedece ao mesmo princípio antitético estruturador de “Inspiração”: as primaveras daqui equivalem à força do verão, à luz e ao calor de lá, assim como o frio e a doença equivalem à bruma e aos frios de cruelíssimo inverno. De novo São Paulo e o trovador se identificam, e de tal maneira que os últimos versos dos dois poemas são perfeitamente simétricos: São Paulo é “Galicismo a berrar nos desertos da América”, isto é, civilização e barbárie, enquanto o trovador é “tupi tangendo um alaúde”, isto é, primitivo e civilizado. (LAFETÁ, 2004, p. 363)

Estudos do professor Ab’Saber apontam para a compreensão da posição geográfica da cidade de São Paulo, para se entender as influências dos aspectos climáticos. Aziz descreve o sítio urbano da cidade com alguns traços essenciais pertencentes às feições geográficas. O professor explica as condições geomórficas encontradas pela população na expansão da mancha urbana atreladas às influências do desenvolvimento de um clima urbano.

As colinas, que movimentam o relevo dos últimos quilômetros que precedem a confluência do Tietê com o Pinheiros constituem o domínio geográfico que sustenta o corpo principal da Capital paulista.

Trata-se de uma área de cerca de 300 quilômetros quadrados, onde exatamente se encontram representadas as mais diversas formas de relevo da bacia sedimentar de São Paulo; ali se escalonam níveis topográficos e formas de relevo dotadas de feições muito próprias e de uma diversificação bastante grande para uma bacia relativamente restrita, como é o caso da que veio conter a metrópole bandeirante. Disso resulta que sua estrutura urbana teve de se adaptar a um sítio urbano de amplitude altimétrica absoluta relativamente fraca, mas variada nos detalhes do relevo e no número de elementos topográficos, que comporta. Do fundo dos principais vales da região (Tietê-Pinheiros – 720m) até as colinas mais elevadas do espigão divisor (810-830m) existe o sítio urbano de São Paulo – O Rio Tietê, desenvolvendo-se no sentido Leste-Oeste através de larga várzea, vê-se engrossado por muitos afluentes, os mais importantes dos quais são o Tamanduateí e o Pinheiros, que entram pela margem esquerda. É, sobretudo, entre as várzeas do Tietê e do Pinheiros que se assenta a cidade, em terraços, patamares e colinas de altitudes variadas, cujo espigão divisor corresponde à Avenida Paulista e prolonga-se até Vila Mariana. (AB’SABER, 1956, p. 173)

No texto do professor, observa-se como a geomorfologia influenciou na forma em que o espaço da cidade foi fragmentado socialmente. Segundo estudos, sabe-se que nas áreas de topografia mais elevada se estabeleceu a elite paulistana, enquanto que as demais áreas periféricas foram reservadas para a população mais pobre. Dessa maneira se explicam as

influências geomorfológicas na expansão urbana e as alterações climáticas resultantes dos aglomerados.

A respeito do clima do planalto e das imagens urbanas da cidade de São Paulo, o capítulo se encerra com alguns testemunhos dos que aqui viveram. Segundo Ecléa Bosi (1994), “as lembranças que ouvimos de pessoas idosas têm assento nas pedras da cidade presentes em nossos afetos, de uma maneira bem mais entranhada do que podemos imaginar”. Assim, é possível, por meio dos relatos, trazer à memória as pedras que construíram a história da cidade, por aqueles que dividiram seu tempo de vida no espaço social da paisagem paulistana.

No depoimento de d. Alice, a seguir, é possível notar o saudosismo contido em sua fala. A cidade tranquila, mas que não dorme, dona de um certo charme e da elegância percebida por Mário de Andrade (“Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes.../ Perfumes de Paris... Arys!”), presente nos paulistanos que transitavam pelas ruas, nas lojas, nas vitrines e ainda na garoa, presença esta das mais elegantes que se via pelas ruas paulistanas naquele tempo.

(Depoimento de D. Alice)

Quando eu trabalhava, nem para o centro da cidade eu ia. A minha vida era da Marquês de Itu para o Bom Retiro, para mim não tinha a cidade. Mais tarde, quando conheci a cidade, ela era uma maravilha, a Barão de Itapetininga com as lojas finas, a Rua Direita com a Sloper, a Casa Alemã, a gente vinha, aí, aquele sossego! Eu tomava o ônibus, descia no Largo da Sé... veja quanto que eu andava! Do Largo da Sé, tomava a Rua Direita, atravessava o Patriarca, do Patriarca entrava na Barão de Itapetininga, da Barão de Itapetininga saía na Praça da República... que era lá onde eu tomava o ônibus, aos domingos, para visitar minha prima Mina, que se tinha casado. **Gostava da volta, a garoa caindo no meu rosto**, eu andando bem devagarinho, todo o viaduto fazia um passo bem curtinho... tomando aquela garoa, achava uma delícia.

O centro das cidade era bonito, era bonito sim! As mulheres andavam de chapéu e luva na cidade, como num passeio. A Praça do Patriarca não mudou muito, mas a Rua Direita de hoje não é nem a sombra da que foi naquele tempo. Se você entrava na Casa Sloper, aquelas moças atenciosas com a gente! Eu adorava a cidade, depois foi mudando tudo. Eu não entendo a cidade, mas quem vai para lá diz que agora está uma coisa feia. Às vezes a gente ia passear no Largo Coração de Jesus, naquele jardim dos Campos Elísios. (BOSI, 1994, p. 107)

No próximo depoimento, do sr. Amadeu, não se vê a mesma elegância presente na cidade encontrada nas memórias de d. Alice. Parece que se está diante de outra cidade, ou ao menos de outra face dela. Miséria, fome, reminiscências da Primeira Grande Guerra, ruas lamacentas, bairros pobres, matagais, problemas com o alto custo da energia elétrica, com o transporte precário; enfim, até parece o presente. A citação é longa, porém necessária para a compreensão.

(Depoimento do sr. Amadeu)

Quando eu tinha 8 anos veio a guerra, que começou no 14 e terminou no 18. Com a guerra veio muita miséria, nós passamos muito mal aqui em São Paulo. Lembro, na Rua Américo Brasiliense, da Companhia Mecânica Importadora, que ajudou muitos desses que não tinham possibilidade de aquisição: um porque o pai foi pra guerra, outros porque tinham dificuldade de encontrar trabalho. Na hora do almoço e na hora da janta, ela dava uma sopa para as famílias do Brás, da Mooca, do Pari, da classe menos favorecida pela sorte. Com meus 10, 11 anos, a miséria era muito grande aqui em São Paulo. Meus irmãos e eu íamos com um caldeirão e eles enchiam o caldeirão de sopa e davam um pão; em 1917, no finalzinho da guerra, veio uma miséria extrema. [...]

Quando eu era pequeno só havia sobrados na cidade. Para ir até o centro era preciso atravessar um matagal, que hoje é o Parque D. Pedro, onde está o Palácio 9 de Julho; e atravessar o Rio Tamanduateí, era um lugar lamacento, perigoso. Eu via a inauguração do palácio; estavam presentes os maiores industriais: Matarazzo, Penteado, Crespi, Gambá, que colocaram num poço valores: ouro, prata, dinheiro. Cada industrial colocou ouro e prata no poço, e dinheiro também. Usavam fazer isso como incentivo para a grande obra.

Na minha infância, o bairro fino mesmo era a Avenida Paulista, Avenida Angélica e imediações. Higienópolis nesse tempo ainda não era.

Pra esse lado do Brás, Cambuci, Belenzinho, Mooca, Pari, aqui tudo era uma pobreza, ruas sem calçadas, casas antigas, bairros pobres, bem pobres. A iluminação era a lâmpião de querosene. Lembro quando em minha casa puseram um bico de luz, foi o primeiro bico que puseram naquela rua, não lembro exatamente o tempo, faz uns cinquenta anos. Era mocinho. Punham um bico só porque a luz era muito cara, mais de duzentos réis por mês. Com o tempo punha-se um bico na cozinha, no quarto, no quintal, e assim por diante. Mas era usada como uma luz bem econômica porque não dava para pagar no fim do mês.

Bonde a burro lembro pouco, lembro apenas de alguns. Lembro mais do bonde aberto, tipo jardineira, à eletricidade. Tinha o bonde e tinha o “caradura” que levava os operários. Não lembro quando começou o bonde elétrico, faz uns 45 anos. (BOSI, 1994, p. 129-32)

Já nos próximos depoimentos, é possível observar a urbanização que despontava, ruas e avenidas que foram abertas, viadutos construídos, calçamentos e pavimentações das ruas principais.

(Depoimento do sr. Abel)

A Fazenda do Chá era nossa. Foi a única coisa que vovô recebeu da falência do banco. O Carlos de Campos e do Dr. Marcolino Barreto dera ao vovô, para ele não ficar na miséria, apenas a Fazenda do Chá ia de Pinheiros até Santo Amaro, passando pelo Morumbi. Hoje, lotearam tudo aquilo, é o Jardim Leonor. Aquilo era a Fazenda do Chá de meu avô, de minha mãe. (BOSI, 1994, p. 188).

(Depoimento do sr. Antônio)

O centro da cidade de São Paulo só tinha dois viadutos, ambos de ferro, o Viaduto do Chá e o Santa Ifigênia. Depois da feitura do prédio Martinelli é que São Paulo começou a ter ares de cidade importante, em 1927 e 1928. Abriram a Avenida São João, a Rua Líbero Badaró, o centro foi se alargando. Conheci São Paulo como uma cidade provinciana; hoje qualquer bairrozinho de São Paulo tem mais habitantes do

que a São Paulo que conheci. Era pequeno quando via a primeira iluminação elétrica. [...]

Para se ir do cento à Avenida Paulista, era o bonde que se tomava. Ele fazia um círculo: pela Consolação entrava na Avenida Paulista, descia a Avenida Brigadeiro Luís Antônio, entrava no centro e refazia o círculo. Os bondes puxados a burro foram até 1906; eu conheci só os elétricos. Viemos para São Paulo em 1910.

Em 1918 caímos todos com a gripe, os únicos que não ficaram foram meu pai e minha mãe, para tratar dos outros. (BOSI, 1994, p. 231-4)

A próxima fotografia mostra o Viaduto do Chá na década de 1920, que aponta para um crescimento econômico de São Paulo, não somente pela nova construção do viaduto, mas o próprio automóvel estava no âmago do processo de industrialização capitalista. Símbolo cidadão paulistano e futurista.

Fotografia 17. *Viaduto do Chá* (1920)

Viaduto do Chá, no centro da capital paulista, na década de 20.

Fonte: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/lugares,viaduto-do-cha,8536,0.htm>. Acesso em: 13 jan. 2017.

(Depoimento de d. Jovina)

A Avenida Angélica era uma trilha de eucaliptos. Lembro de um passeio que demos até o Hospital Samaritano por essa trilha. Estavam cortando as árvores para nivelar a rua e vi os torções expostos dos eucaliptos. Subi num torrão. Perto da Rua Maceió já havia algumas casas. Era lindo o castelo de d. Angélica. [...]

Assisti, na semana de Arte Moderna de 22, a uma mesa formada por gente de imprensa e jornalistas: estavam nessa reunião Mário de Andrade, Oswald de Andrade, que tinha raiva quando o chamavam de Oswald... Minha grande admiração

por Mário veio depois. Nunca pensei que a Semana fosse ter a repercussão que teve. A gente ouvia falar na mecenas d. Olívia, que tinha uma casa na Rua Barão de Campinas, com a Duque de Caxias, naquele tempo Rua Santa Teresa. Lembro a excursão que ela fez com Mário até o Amazonas. (BOSI, 1994, p. 267-93)

Assim, Ecléa Bosi, de maneira notória, presenteia a cidade de São Paulo com as histórias cotidianas das *Lembranças de velhos*, que revelam, aos poucos, cada um de nós, nas memórias e lembranças de uma geração que calçou as ruas da cidade com as próprias pedras de suas vidas. Os sons, as imagens vividas arquivadas na memória, a relação afetiva com a cidade, que implica fatos cotidianos e pessoais dos que escreveram páginas da história de São Paulo, que permitem a sobrevivência do passado das vidas que circularam e ainda circulam pela urbe paulistana.

A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios. (BOSI, 1994, p. 53)

A lembrança que também persiste na cidade de São Paulo e figura-se nos poemas de Mário de Andrade é o Rio Tietê em *Pauliceia desvairada*; e ele volta a escrever sobre o rio próximo à sua morte, como um testamento, em *Lira paulistana*. Esse poema traz o saudosismo de um tempo em que o Rio Tietê era utilizado para a prática de esportes, regatas, competições de natação, banhos de sol aos domingos etc. Como o poeta mesmo fala no poema, “manhãs cheias de sol do entusiasmo”. Assim era os encontros nas margens do rio. É possível visualizar um pouco dessas imagens das manhãs de domingo na fotografia a seguir.

“Tietê”

Era uma vez um rio...

Porém os Borbas-Gatos dos ultranacionais esperiamente!

Havia nas manhãs cheias de sol do entusiasmo

As monções da ambição...

E as gigantescas vitórias!

As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...

Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!

Ritmos de Brecheret!...E a santificação da morte!

Foram-se os ouros!...E o hoje das turmalinas!...

– Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?

– Io! Mai!...(Mais dez braçadas.

Quina Migone. Hat Stones. Meia de seda.)

Vado a pranzare com la Ruth.

(ANDRADE, 2009, p. 39)

Fotografia 18. *Rio Tietê* (1915)

Ponte Grande, Clube de Regata Tietê, 1915. Coleção Instituto Moreira Salles. Autor: Guilherme Gaensly.
Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/sites/index.jsp?>

Para finalizar este capítulo, assinala-se uma crítica sobre a obra *Pauliceia desvairada*, feita por Lafetá em seu livro *Figuração da intimidade*, que explica a obra pela própria busca da identidade do autor. Nessa sua fase ufânista, antropofágica e nacionalista, Mário valoriza a cultura brasileira; porém generaliza essa cultura, que acaba por perder o regionalismo nacional, e ainda populariza a língua brasileira, que traz como consequência o empobrecimento da mesma, o que torna seus poemas, nesta obra, subjetivos e contraditórios.

O excesso de intencionalidade – ou, como diria o próprio Mário, seu “pragmatismo” estético e social – leva (segundo Álvaro Lins) a um rebuscamento que mata a espontaneidade: “O seu estilo apresenta certas características magníficas: um forte sensualismo de vocábulos e de construções, agilidade e graça pouco comuns em nossa língua, influência musical que lhe imprime um máximo de subjetividade. Todavia, ao lado dessas qualidades, em ligação com elas, brotam as suas fraquezas: um brasileirismo arbitrário e de gosto duvidoso, excesso de pitoresco, excessivo arrezamento, certo tom por demais rebuscado. Ou melhor: uma preocupação de Modernismo que, tantas vezes, parece mais um preciosismo de roupas novas” (LAFETÁ, 1986, p. 4-5).

A cidade de São Paulo das primeiras décadas que antecederam os anos 1920, sob o olhar de Mário de Andrade: “A cidade moderna é o labirinto arquitetônico que o homem criou à imagem de sua alma” (LAFETÁ, 1986, p. 20). Esse debate sobre a cidade e a personalidade de Mário é amplamente discutido na literatura. Lafetá, ainda, assinala que Mário persegue essa identidade nos poemas da *Pauliceia*, ser um sujeito lírico capaz de fazer a cidade brilhar no interior do “eu”, e este se refletir na garoa ou no sol da cidade (LAFETÁ, 1986, p. 19).

Manipulando suas antíteses, reticências e exclamações, cria um traje de arlequim que veste tanto o trovador quanto a metrópole. No poema “Inspiração”, a luz e a bruma, o “forno e inverno morno” – que caracterizam o espaço de São Paulo – são transportados para o traje de losangos cinza e ouro de arlequim. No poema “O Trovador”, as primaveras de sarcasmo” e o frio intermitente – que caracterizam o “coração arlequinal” – correspondem à luz e à bruma, ao forno e inverno morno do poema anterior. E os versos finais de ambos exprimem a mesma tensão: São Paulo é “Galicismo a berrar nos desertos da América!”, enquanto o “eu” se define como “sou um tupi tangendo um alaúde!” (LAFETÁ, 1986, p. 20)

Enfim, para concluir a análise do professor Lafetá, tão contundente nessa questão, vale a colocação da última citação no capítulo, sobre a relação do poeta com a cidade e a emergente *Pauliceia desvairada*.

A *Pauliceia desvairada* é o movimento, feito pela primeira vez pelo Modernismo, no sentido de atualizar “a inteligência artística brasileira”. E atualizar significa acertar o relógio de nossa história pela hora dos grandes centros produtores de cultura: importa-se a estética da vanguarda para também produzi-la aqui, e ao tupi permanece tocador de alaúde. Aí está a fonte de outra discrepância que atinge a forma dos poemas: algo do artificialismo da *Pauliceia* vem com certeza do fato de que a poética importada não correspondia à realidade local, muito mais limitada e provinciana do que Paris, seu ponto de origem. (LAFETÁ, 1986, p. 20)

O Modernismo e a “atualização da inteligência artística brasileira” serão discutidos no próximo capítulo. Os subterfúgios da *Pauliceia desvairada* representam a paisagem urbana da cidade de São Paulo; assim como ela, arlequinal, polifônica, polêmica, injusta e contraditória. Na pintura de Picasso, do período rosa, o *Acrobat and Young Harlequin*, por exemplo, inspira e influencia Mário de Andrade nos poemas e até mesmo na capa de *Pauliceia desvairada*. A figura do arlequim está sempre presente em seus versos e sua própria identidade.

Figura 11. *Acrobat and Young Harlequin* (1905), Pablo Picasso

Período rosa (1904-1906).

Disponível em: <http://mesosyn.com/pp-r3.bmp>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Figura 12. *Capa de Pauliceia desvairada* (1ª edição)

Disponível em: <https://livreopiniao.com/2015/06/28/marcelino-freire-do-a-para-a-ufscar-a-primeira-edicao-de-pauliceia-desvairada-de-mario-de-andrade/>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Capa atribuída a Guilherme de Almeida, Edição do autor na gráfica da Casa Mayença. São Paulo, 1922.
Poesias completas, Volume 2 - Por Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo

Figura 13. *As margaridas de Mário de Andrade* (1922), Tarsila do Amaral

Óleo sobre tela (100 x 96 cm). Coleção particular, SP.
Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/primeiros-anos-1904-1922/>.

2 O DESABROCHAR DA ESTÉTICA MODERNISTA EM SÃO PAULO

2 O DESABROCHAR DA ESTÉTICA MODERNISTA EM SÃO PAULO

Teatro Municipal de São Paulo, noite de 13 de fevereiro de 1922. A plateia estava cheia de gente que pagara 186\$000 réis por camarotes e frisas, ou 20\$000 réis por cadeiras e balcões, agora ouvia um senhor elegante que falava sobre “A emoção estética na Arte Moderna”. O cavalheiro era Graça Aranha, escritor famoso, da Academia Brasileira de Letras. A seu lado, um grupo de artistas pouco conhecidos, quase todos na faixa dos vinte aos trinta anos, e que apenas começavam a se firmar como escritores, músicos, pintores, escultores e desenhistas.

O preço pago pelo público valia para três apresentações. Aquela era a primeira, e transcorreu sem incidentes. Mas o ambiente mudaria muito na segunda, dois dias depois. Os adeptos da arte acadêmica e da poesia parnasiana organizaram um protesto contra os artistas que a imprensa denominava, vagamente, de “futuristas”. A noite de 15 de fevereiro reviveu, no Teatro Municipal, velha prática brasileira: o público manifestava-se ruidosamente contra o espetáculo, e com vaías, assovios, gracejos, interrompia a todo instante os poetas que tentavam declamar seus versos, e os prosadores que procuravam ler trechos de romances.

Mesmo assim, o grupo “futurista” levou o programa até o final. No intervalo, no saguão do teatro (onde estava armada a exposição de pinturas e esculturas), um rapaz alto, de queixo proeminente, lábios grossos, testa larga que já mostrava sinais de calvície, voz forte e gestos amplos, reunia em torno de si um punhado de espectadores e tentava explicar-lhes as tendências artísticas contemporâneas. Nesse instante, sem que talvez tivesse plena consciência disso, aquele rapaz iniciava um destino: o de esclarecer, durante anos a fio, através de seus escritos, o sentido e os caminhos atuais das várias artes. Seu nome, o leitor já sabe: Mário de Andrade, um dos principais organizadores daquele festival tumultuado que passaria à história da literatura brasileira como acontecimento da maior importância. (LAFETÁ, 2004, p. 214)

Dessa forma apresenta-se Mário de Andrade, o modernista e poeta que elege sua obra *Pauliceia desvairada* como uma das protagonistas da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo em 1922. Com a leitura de seu poema “Inspiração”, “São Paulo comoção de minha vida!”, em meio aos protestos e às múltiplas vaías que se estendiam e ecoavam pelo interior do Teatro Municipal, o poeta “futurista” consagra-se no modernista. “Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?...” (ANDRADE, 1974, p. 231). Mário e mais o grupo de escritores, músicos, poetas e artistas inauguram o *Esprit Nouveau* brasileiro, uma arte nova no país, o que torna a Pauliceia a precursora do Modernismo que modifica a consciência nacional, como na fala andradina, e ao estabelecer o sentimento da modernidade no Brasil.

A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a preconsciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos, viera se definindo no [...] sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne; o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de

Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas. Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A estudante russa*, *A mulher de cabelos verdes*. E a esse mesmo *O homem amarelo* e de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim. (ANDRADE, 1974, p. 232)

A pintura de Anita Malfatti *O homem amarelo*, mostrada a seguir, já havia sido exposta anteriormente, era sua segunda exposição em São Paulo, em 1917. É nessa exposição que Mário de Andrade a conhece e suas pinturas expressionistas muito o influenciarão nos poemas. É a partir dessa exposição que Monteiro Lobato a critica e escreve um polêmico artigo no jornal *O Estado de S. Paulo* em 20 de dezembro de 1917, com o título: “Paranoia ou mistificação”. Sua crítica contundente era principalmente pela orientação estética que a artista seguia. A arte e o *esprit nouveau* constrangiam os mais conservadores como Lobato, defensor da literatura academista e passadista.

Wilson Martins em seus estudos, releva a proeminência de Anita Malfatti para os modernistas.

O cansaço da literatura existente era, pois, no plano interior, partilhado pela juventude intelectual; a esse fastio passou a somar-se, sobretudo a partir de 1917, a inquietação provocada pelas novas experiências estéticas européias anteriores, concomitantes ou imediatamente posteriores à Guerra, de que começávamos a tomar conhecimento.

Por que 1917? Porque esse é o ano da segunda exposição de pintura de Anita Malfatti (1896-1964) e do seu choque com Monteiro Lobato: é uma virada decisiva, tanto para a geração modernista quanto para o escritor já célebre, conduzindo a primeira para atitude desafiadora que foi a sua durante toda a fase heroica e rejeitando o segundo a “resistência passiva” de que falava Oswald de Andrade. É, por consequência, da maior importância estudar e compreender corretamente o caso Anita Malfatti. (MARTINS, 2002, p. 30)

Antes mesmo do pronunciamento da Semana de Arte Moderna, a literatura e a arte brasileira encontravam-se em estado de letargia, passadista e carente de um *espírito novo*; havia um esgotamento do Parnasianismo e do Simbolismo.

Figura 14. *O homem amarelo* (1915-6), Anita Malfatti

Óleo sobre tela (61 x 51 cm). Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, SP.
Disponível em: <https://obrasanitamalfatti.wordpress.com/> Acesso em: 10 jan. 2017.

Figura 15. *O farol* (1915), Anita Malfatti

Óleo sobre tela (46,5 x 61 cm). Coleção Chateaubriand Bandeira de Mello, RJ.
Disponível em: <https://obrasanitamalfatti.wordpress.com/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Além dos salões de representação artística, na música, nos encontros em cafés e saraus, os prenúncios da Semana de Arte Moderna ocorrem, também, atrelados à veiculação impressa dos principais jornais e revistas da cidade de São Paulo, através dos escritos dos futuros modernistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, entre outros.

Nos anos 1920 e 1921, o Brasil testemunha, no panorama das artes, o despontar do movimento modernista em São Paulo, antecedendo a Semana de Arte Moderna em 1922. Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, principais propagandistas do Modernismo, encarrega-se, a partir de 1920, da renovação estética em artigos e crônicas no *Jornal do Comércio* e no *Correio Paulistano*. Mário de Andrade escreve em *Papel e Tinta*, primeira reunião dos modernistas paulistanos, na *Revista do Brasil*, em São Paulo, e na *Ilustração Brasileira*, no Rio de Janeiro. (SCOREL, 2011, p. 53)

A Semana de Arte Moderna é organizada pela burguesia rural paulista. O nome mais importante é Paulo Prado, considerado o mecenas do Modernismo, de família oligarca paulista, rico fazendeiro do café e bastante comprometido com a renovação estética na literatura e na arte no Brasil, que, mais tarde, escreve um relevante e polêmico livro, *Retrato do Brasil*, em 1926 e 1928. Assume a liderança juntamente com sua esposa francesa

Marinette, do grupo dos jovens modernistas que se apresentariam no evento em nome da arte moderna. A ideia surge quando os jovens intelectuais encontram-se em um dos serões no salão da residência de Paulo Prado em fins de 1921 (SEVCENKO, 2014, p. 268).

Paulo Prado, também, encarrega-se da locação do Teatro Municipal para a Semana de Arte Moderna. Os ingressos foram vendidos antecipadamente para o evento modernista, e contribuiriam ainda para o pagamento do aluguel. Além dele, o evento contaria com a participação de seu amigo e escritor Graça Aranha, recém-chegado da Europa para a liderança do grupo, quem sugeriu o título do evento. A publicidade do espetáculo foi promovida pelo jornal oficial o *Correio Paulistano*, a serviço do governo de Washington Luís.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, é publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* na edição do dia 3 de fevereiro de 1922 (MARTINS, 2002, p. 75).

Semana de Arte Moderna – A notícia de uma projetada “Semana de Arte Moderna”, em S. Paulo, tem despertado o mais vivo interesse nas nossas rodas intelectuais e mundanas. Os srs. Presidente do Estado e prefeito municipal prometeram aos membros da comissão organizadora o seu inteiro apoio. Os festivais da “Semana de Arte Moderna”, que se realizarão no Teatro Municipal, foram denominados: o primeiro, de “Pintura e Escultura”; o segundo, da Literatura e da Poesia”, e o terceiro, “Festival da Música”. Neles tomarão parte: na literatura, o sr. Graça Aranha, que fará uma conferência sobre a “Emoção estética na arte moderna”, e os srs. Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Luís Aranha, Ribeiro Couto, Moacir de Abreu, Agenor Barbosa, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida e Plínio Salgado. Na música: Guiomar Novaes, Villa-Lobos, Octavio Pinto, Paulina d’Ambrósio, Emani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso e Lucília Villa-Lobos. Na escultura: Victor Brecheret, Hildegardo Leão Veloso e Haarberg. Na pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswaldo Gued (sic, por Goeldi), Regina Graz, John Graz e Castello. A procura de bilhetes para esses festivais tem sido grande¹.

¹ Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19220203-15725-nac-0003-999-3-not>

Figura 16. *Capa do Programa da Semana de Arte Moderna*

“Capa do programa da Semana de Arte Moderna, 1922. Como sabia Di Cavalcanti que a árvore estilizada que escolhera para marca da Semana ia frutificar e florescer?”

Disponível em: <http://oficinasculturais.org.br/mariodeandrade/>. Acesso em: 13 jan. 2017.

A sugestão para o título Semana de Arte Moderna foi de Graça Aranha, que pretendia abrir na capital francesa, em março de 1922, um “congresso internacional” dedicado ao *Esprit Nouveau*, projeto este frustrado, mas cuja essência é oportunamente incorporada na Semana de Arte Moderna no Brasil; quando se apresenta o novo de diversas vanguardas europeias, seja o cubismo, orfismo, expressionismo, purismo, dadaísmo, enfim, o Modernismo irrigado na literatura, na música e na pintura da capital paulista e no Rio de Janeiro (ESCOREL, 2011, p. 59).

A abertura e o pronunciamento oficial do espetáculo, no Teatro Municipal de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1922, é do próprio escritor Graça Aranha. Sua fala, sensível e ao mesmo tempo contundente, surpreendia a plateia, que, mesmo antes da abertura; acotovelava-se lá fora, no estacionamento, com seus ingressos para a celebração do espetáculo modernista, conforme fotografia a seguir.

É na essência da arte que está a Arte. É no sentimento vago do Infinito, que está a soberana emoção artística derivado do som, da forma, da cor. Para o artista a natureza é uma “fuga” perene no Tempo imaginário. [...] Transmitir por ela as vagas emoções absolutas vindas dos sentidos e realizar nessa emoção estética a unidade com o Todo é a suprema alegria do espírito. [...] O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil [...]. A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética. O próprio Amor é uma função da arte, porque realiza a unidade integral no Todo infinito pela magia das formas do ser amado. [...] (SEVCENKO, 2014, p. 269)

Fotografia 19. *Teatro Municipal – Semana de Arte Moderna de 1922*

Teatro Municipal de São Paulo (1922) 2.bp.blogspot.com

Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=semana+de+arte+moderna+de+1922>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Na segunda noite de apresentação no majestoso Teatro Municipal de São Paulo, Luís Aranha, quase dez anos mais novo que Mário de Andrade e tão imerso como ele na literatura francesa, leitor assíduo de *Nouvelle Revue Française* e *L'Esprit Nouveau*, impressionava a seleta plateia com seus versos proeminentes lidos e ecoados no amplo salão do teatro. A garoa presente ressoava tranquila no verso (SEVCENKO, 2014, p. 270).

À noite
 Asfalto branco da rua
 Meu amigo catedral perto de minha cabana
 Garoa
 Salto de luz sobre os trilhos da treva
 O vento varre meu pensamento
 Uma aranha de um metro desce do ar
 E o meu guarda-chuva sob o lampião aceso.

Sobre a escolha da localidade para o evento, em *Aspectos da literatura brasileira* Mário de Andrade explica por que São Paulo era o lugar certo para o evento, e não o Rio de Janeiro.

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o Modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo congênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava o mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1974, p. 236)

Mário de Andrade (1974, p. 235) aponta para o Modernismo como sendo uma ruptura com o passado, devido ao esgotamento das antigas percepções artísticas e literárias do Brasil. Segundo Mário, a Primeira Grande Guerra na Europa ter-lhes-ia preparado um espírito também de guerra, que destruiria todo o estado passadista na literatura e na arte, e traria um *esprit nouveau* importado da Europa.

A partir do caos dos estilhaços que permaneceram e da carnificina da Grande Guerra, o mundo se deparava com novos sentimentos que, em consequência, desencadeavam uma revolução cultural. *Novo espírito* e novos poetas, músicos e artistas, escreveram uma outra história muito mais harmônica e suave, impressa em páginas totalmente brancas a serviço do nacionalismo e da arte moderna ou Modernismo.

A respeito das percepções sobre a repercussão da Semana de Arte Moderna no Brasil, o professor Wilson Martins aponta em seus escritos literários que o esgotamento estético dos passadistas era inegável e irremediável e que, a partir da publicação de *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade, o tom da literatura torna-se revolucionário e criador de uma nova estética nacional. A Semana de Arte Moderna culminou nesse processo criativo.

[...] a Semana de Arte Moderna foi o coroamento de todo um processo intelectual. O Modernismo tomou, com ela, consciência de si mesmo, a vanguarda representando nesse momento, como sempre acontece, o grupo que primeiro compreendeu, embora obscura e contraditoriamente, a verdadeira natureza dos anseios e manifestações esparsas que se vinham repetindo, cada vez com maior insistência, desde os primeiros anos do século. Quando se realiza a Semana de Arte Moderna, escrevia eu no Panorama das literaturas das Américas, o Modernismo já está maduro, se não no grande público, pelo menos entre os intelectuais que compunham, naquele momento, a parte mais viva e criadora da inteligência brasileira. A Semana introduzia “oficialmente” um novo estado de espírito e foi, com toda a certeza, a mais profunda de todas as nossas revoluções literárias. (MARTINS, 2002, p. 21)

O estudo de Martins (2002, p. 82) parte do futurismo para o Modernismo. A evolução é eminente e inicia-se com Mário de Andrade, que vai deslumbrar essa fase transformadora no Brasil. O futurismo existiu antes mesmo da Semana de Arte Moderna, antes mesmo da exposição de Anita Malfatti, em 1917. *A escrava que não é Isaura* é a consagração ao “repúdio doutrinário” do futurismo. Mesmo diante do artigo de Oswald de Andrade “O meu poeta futurista”, essa palavra já era conhecida na literatura do Brasil e não foi absorvida como parte de um movimento de vanguarda como o Modernismo. Em “Prefácio interessantíssimo”, Mário é contundente sobre o artigo futurista de Oswald.

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita.

Andarei a vida de braços no ar, como o Indiferente de Watteau. (ANDRADE, 2009, p. 9)

Apesar da importância e de repercussões até mesmo políticas que o movimento modernista teve para o Brasil, existe uma contraposição por aqueles que desconsideraram o mesmo, que se referem a um movimento aristocrático e elitizado, promovido e patrocinado pelos intelectuais e burgueses da época. Por exemplo: José Lins do Rego, em uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 4 de janeiro de 1958, na página de número 3², afirma que: “para nós, de Recife, essa Semana de Arte Moderna não existiu”.

Já Graciliano Ramos, em *Palmeira dos Índios*, em uma entrevista dada a Homero Senna sobre o Modernismo em 18 de dezembro de 1944, publicada originalmente pela *Revista do Globo*, n. 473, responde quando lhe pergunta o interlocutor:

E que impressão lhe ficou do Modernismo?

² Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580104-25360-nac-0039-lit-3-not/tela/fullscreen>

Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.

Quer dizer que não se considera modernista?

Nunca fui modernista. Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão³.

Wilson Martins faz uma leitura crítica sobre a Semana de Arte Moderna e escreve de maneira contundente:

a Semana de Arte Moderna, justamente por seu caráter provocador e escandaloso, pôs tudo a perder; ela ergueu contra o Modernismo muito mais resistências do que ele teria normalmente despertado se realizasse, não com menos manifestos, mas com menos manifestações. (MARTINS, 2002, p. 61)

Segundo o autor, os passadistas não estavam tão fechados às novas ideias do *espírito novo*, como se afirma em algumas literaturas, mas realmente quem desaprovava por completo o Modernismo eram aqueles avessos a qualquer manifestação artística e literária da época. E, ainda, enfatiza que (2002, p. 62) “foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, e não a Semana de Arte Moderna que fez o Modernismo”.

Sobre a estética literária, Lafetá (1974, p. 11-2) aponta para o Modernismo como um transformador da “linguagem bacharelesca, artificial”, para uma nova entonação artística e ideológica, que modifica não somente os veios artísticos e literários, mas também toda uma sociedade. Aponta, também, em que medida, no estudo da história literária, os limites circunscritos de uma sociedade são dados pelos movimentos de renovação estética, que determinam as relações culturais e sociais e se inserem no contexto de sua própria época. E o quanto os meios tradicionais são afetados pelo poder transformador dessa nova linguagem. Há duas faces a ser complementadas: o *projeto estético*, ligado às modificações na linguagem, e o *projeto ideológico*, engajado no pensamento de sua época.

Os *projetos estético* e *ideológico* devem ser encarados de forma dialética como instrumentos de análise de um determinado movimento artístico. Este deve buscar a complementaridade em ambos projetos. O Modernismo brasileiro alcançou a renovação dos meios e ruptura da linguagem tradicional pertinente ao *projeto estético* e à consciência do país, e a busca de uma expressão artística nacional foi parte do *projeto ideológico*.

Lafetá (1974, p. 12) afirma que se torna relevante considerar “o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e

³ Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GracilianoRamos.htm>. Acesso em: 20 jan. 2017.

apenas diferente”. O Futurismo marinettiano, expressão do processo industrial moderno, identifica-se com a consciência burguesa *otimista e progressista* do século XIX. E ainda tem relação com o Fascismo e o Nazismo, movimentos de mobilização das massas populares, demagogos, também contrarrevolucionários, que instauram a simbólica e partidária fraude ideológica e artificial. Quanto ao caráter do movimento modernista no Brasil, Lafetá complementa:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. (LAFETÁ, 1974, p. 12)

A *Pauliceia desvairada* transforma-se na bandeira do movimento modernista. Apesar da linguagem retórica, cheia de exclamações, reticências e preciosismo incapaz de expressar os sentimentos do poeta, fez um enorme sucesso ao ser lida para os escritores modernistas. Na fase da nova estética, Mário de Andrade era o professor das novas doutrinas e torna-se conhecido como o “papa do Modernismo” (LAFETÁ, 2004, p. 220).

Não era para menos: o verso livre, sem métrica nem rima, a simultaneidade de sentimentos, e o uso constante da ambiguidade poética, todos esses recursos contrastavam de maneira radical com a poesia parnasiana, que era medida, repetitiva, linear, nítida. (LAFETÁ, 2004, p. 220)

Assim, Mário de Andrade torna-se conhecido em todo o Brasil: pessoas o escreviam-lhe cartas, poemas e sempre recebiam a resposta. Logo após a Semana de Arte Moderna, proclama-se o Modernismo no Brasil, cuja data do evento também tinha sido estrategicamente escolhida pela comemoração do centenário da Independência. A repercussão na imprensa brasileira é contundente, alternavam-se críticas ofensivas e elogios em toda a mídia. Em São Paulo, principalmente os jornais *Correio paulistano* e *O Estado de S. Paulo* corroboram para a publicação sobre o assunto mais atualizado do momento.

Na imprensa do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 14 de fevereiro de 1922, publica-se na íntegra o discurso de Graça Aranha e os comentários finais da edição tão norteadoras sobre a inauguração da Semana de Arte Moderna (MARTINS, 2002, p. 76).

Essa conferência, muito aplaudida, em vários números de música de autores modernistas, interpretados pelo sr. Ernani Braga, e com versos recitados pelos srs. Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, que causaram excelente impressão no auditório.

As palavras do Sr. Graça Aranha explicam sobejamente os fins dessa iniciativa artística e nos dispensam demais pormenores.

Passemos, pois, à execução da parte musical que se lhe seguiu. Confiada a artistas de grande talento como Alfredo Gomes, Paulina d'Ambrosio e F. Lima Vianna, revelou-nos um artista de notável envergadura e excepcional temperamento – o sr. Villa-Lobos.

A segunda parte iniciou-se com dois números de piano do sr. Villa-Lobos finamente interpretados pelo sr. Ernani Braga.

Em seguida, o sr. Ronald de Carvalho fez uma dissertação sobre as modernas correntes estéticas na pintura e na escultura no Brasil. Esse interessante trabalho em que o autor, com grande modéstia, atribuiu a alguns jovens artistas as suas próprias ideias sobre arte, afirmando o caráter eclético da moderna pintura brasileira, mas acentuadamente nacional nos seus característicos fundamentais e na sua concepção, se bem compreendemos as suas palavras, pareceu a alguns um pouco contraditório com as afirmações de certos corifeus desse movimento por muitos denominado futurista. Mas, evidentemente, o engano deve ser nosso.

Ainda nesta segunda parte, a música teve papel saliente. Foi profunda a impressão causada pelas danças africanas. Sem diminuir os méritos do autor, pode-se dizer que os intérpretes muito contribuíram para esse êxito. (O ESTADO DE S. PAULO, 1922, p. 2)

Após o evento da Semana de Arte Moderna, os autores e participantes do movimento modernista, a fim de não serem lembrados como os futuristas das cidades de São Paulo e Rio, publicam a revista *Klaxon*, dirigida pelo próprio Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida, Rubens Borba de Moraes e Couto de Barros.

Não é uma revista futurista de Marinetti, mas possui uma estética própria denominada *klaxista*. Proclamada “polimorfa” e “internacionalista” pelo próprio Mário, então autor do editorial, a revista possuía verossimilhança com a revista *L'Esprit Nouveau*. Ainda na edição de nº 1, *Klaxon* tem a participação de estrangeiros como os escritores Nicolas Beauduin, Charles Baudouin, Roger Avermate, Antonio Ferro, e menciona a revista de Ozenfant e Jeanneret *L'Esprit Nouveau* (ESCOREL, 2011, p. 61).

A *Klaxon* é a primeira revista modernista do Brasil, esteve em circulação de maio de 1922 a janeiro de 1923. O nome da revista é originário da buzina externa dos automóveis do período histórico. De caráter cosmopolita, é uma belíssima revista para a época, com pinturas de Di Cavalcanti, Brecheret, entre outros. Além dos escritos do editorial, trazia poemas, artigos e a atualização literária e artística do Brasil e da Europa, pelos melhores escritores modernistas.

A seguir, é possível visualizar as primeiras páginas da primeira edição da *Revista Klaxon*. A participação dos autores modernistas, algumas declarações de Mário de Andrade sobre o caráter da revista e sua estética e ideologia de maneira geral.

Figura 17. Revista Klaxon

Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/01005510/010055-1_COMPLETO.pdf
Acesso em: 16 jan. 2017.

Figura 18. Revista Klaxon

MAIO 15
1922

klaxon

Mensario de arte moderna

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO:
R. Uruguay, n. 14 — Tel. 4098 Centr.

ASSIGNATURAS — Anno 12\$000
Numero avulso — 1\$000

REPRESENTAÇÃO:

Rio de Janeiro — Sergio Buarque de Hollanda
Rua S. Salvador, 72 - A.

Suissa — L. Charles Baudouin (Le Carmel —
Saconnex d'Arve — Genebra)

Belgica — Roger Avermaete (Antuerpia —
Avenue d'Amerique, n. 160)

A Redacção não se responsabiliza pelas ideias de seus colaboradores. Todos os artigos devem ser assignados por extenso ou pelas iniciaes. E' permittido o pseudonymo, uma vez que fique registrada a identidade do autor, na redacção. Não se devolvem manuscritos. - - - - -

SUMMARIO

<p>KLAXON A TOI QUI QUE TU SOIS AS VISÕES DE CRITON SOBRE A SAUDADE</p> <p>Chronicas: PIANOLATRIA LE TENDANCES ACTUELLES DE LA PEINTURE LIVROS KINE-KOSMOS EXPOSIÇÃO HERMANN LUZES E REFRACÇÕES EXTRA-TEXTOS</p>	<p>Redacção L. Charles Baudouin Menotti del Picchia Guilherme de Almeida</p> <p>M. de A. Roger Avermaete A. C. B. e S. M. May Caprice Henri Mugnier M. de A. V. Brecheret</p>
--	---

Figura 19. Revista Klaxon

klaxon

Significação

alucta começou de verdade em principios de 1921 pelas columnas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano” Primeiro resultado : “Semana de Arte Moderna” — especie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissiveis. E’ preciso reflectir. E’ preciso esclarecer. E’ preciso construir. D’ahi, KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON.

Esthetica

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preoccupará de ser **novo**, mas de ser **actual**. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da patria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

Figura 20. *Revista Klaxon*

2

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruil-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa — o que berra deante das necessidades contemporaneas.

KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas á arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os preconceitos artisticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferivel a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocinio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. E' preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará ineditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

klaxon

Figura 21. *Revista Klaxon*

3

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a epoca de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, comico, irritante, contraditorio, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para solidos, hygienicos, altivos edificios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma collectiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assignarem.

Problema

Seculo 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON

A REDACÇÃO**klaxon**

Além da edição da revista *Klaxon*, como brinde ao Modernismo e a convite de Paulo Prado, o Brasil recebe em 1924 a visita do maior poeta moderno francês, Blaise Cendrars (1887-1961). Autor de importantes obras como: *A prosa do transiberiano e a pequena Joana de França e Páscoa em Nova York*. Como aponta Toledo (2015, p. 233), Blaise Cendrars, já célebre como uma das “estrelas do Modernismo” na França, conhece Paulo Prado na Livraria Americaine, do bibliófilo Charles Chadenat, em Paris. Cendrars é amigo de vários artistas e escritores engajados com o *esprit nouveau* na arte e na literatura moderna, como os pintores Chagall, Léger e Modigliani, e escritores como Guillaume Apollinaire e Jean Cocteau.

Após a Semana de Arte Moderna, vários modernistas brasileiros encontravam-se em Paris, como Tarsila do Amaral, que não participou da Semana por conta de sua exposição e temporada na capital francesa, Oswald de Andrade, então apaixonado pela Tarsila, além de Menotti, Anita Malfatti; Di Cavalcanti, Brecheret, Villa-Lobos, Sérgio Milliet e ainda dona Olívia Guedes Penteado, anfitriã modernista e viúva de Inácio Penteado, que compunha a oligarquia paulista.

Olívia Guedes Penteado, protetora dos modernistas, de família muito rica originária também da oligarquia paulista do café, foi grande incentivadora da divulgação do Modernismo no Brasil. Era amiga de Mário e Oswald de Andrade, de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti; enfim, dos modernistas, que se reuniam constantemente em sua residência ou palacete, no bairro de Campos Elísios, em São Paulo, conhecida pelos importantes encontros da sociedade paulista, em que se promoviam debates e saraus que os atualizavam também quanto às novas ideias vindas da Europa, o *esprit nouveau*, a renovação da arte, da música e da literatura.

De volta ao poeta, a ideia de trazer Blaise Cendrars teria partido de Oswald, tendo o patrocínio de Paulo Prado. Após breve escala no Rio de Janeiro, ele desembarca em Santos e depois vai para a cidade de São Paulo (TOLEDO, 2015, p. 233).

Enquanto subia a escarpa da serra do mar, o poeta modernista Cendrars aventurava-se em escrever alguns versos sobre a Mata Atlântica, que deslumbrava da janela lateral do trem. Mata ainda quase que intocada pelo processo de urbanização.

O francês modernista tão esperado na capital paulista desembarca na Estação da Luz e, cheio de contentamento e inspiração, escreve seus sentimentos no momento em que vislumbra a cidade (SEVCENKO, 2014, p. 288).

São Paulo

Enfim eis as fábricas um arrabalde um bondinho elegante

Condutores elétricos

Uma rua lotada de gente que vai fazer suas compras da tarde

Um gasômetro

Enfim se chega na estação

Saint-Paul

Eu me imagino na estação de Nice

Ou desembarcando na Charing-Cross em Londres

Eu encontro todos meus amigos

Bom dia

Eis-me aqui.

(CENDRARS, 1976, p. 59-60)

De maneira ímpar, Sevcenko (2014, p. 289) escreve sobre o grande poeta francês. Muito mais que uma simples visita ao Brasil, sua estada se prolongaria por nove meses. E ainda voltaria mais três vezes, uma vez por ano, de 1926 a 1928, tal foi seu sentimento de atração pela cidade paulistana e pelo Brasil.

O que teria feito uma das personagens mais centrais, mais em foco, mais festejadas da vida artística de Paris e da Europa, decidir-se a vir a esse recanto remoto do mundo? Blaise Cendrars tinha uma obsessão: a modernidade. Ele era irresistivelmente atraído por todas as manifestações mais extremas do fenômeno moderno. Adolescente ainda, ele fugira de casa para viver como traficante de antiguidades orientais, residindo no expresso da Transiberiana e se envolvendo com anarquistas russos. Foi em seguida testemunhar diretamente o erguimento dos arranha-céus em Nova York, vagando pelas ruas, enregelado e faminto, e pelo porto, o mais rico e movimentado do mundo, vendo chegar e partir cargas colossais de mercadoria e desembarcar falanges intermináveis de homens e mulheres vindos de todos os lados do planeta, despossuídos, andrajosos, mudos, agarrados uns aos outros com uma expressão de terror congelada nos olhos. Dali seguiu para a Califórnia, assistindo às corridas do ouro e do petróleo, observando cidades inteiras nascerem do dia para a noite, como cogumelos depois da chuva. Partiu para o Panamá, onde a engenharia acabara de unir os dois oceanos e onde se implantaram as mais delirantes operações especulativas jamais imaginadas. Voltou a Paris para publicar o *Les pâques à New York*, cujos manuscritos lidos por Apollinaire teriam uma influência decisiva na elaboração de *Alcools*. Ambos os livros publicados em 1913 revolucionariam a poesia francesa. No ano seguinte, mal deflagrada a Guerra, Blaise se alistou na Legião Estrangeira para tomar parte no evento que as novas tecnologias transformaram no mais terrível e colossal episódio de brutalidade que jamais se havia visto ou concebido. Foi enviado à zona crítica dos combates, sofreu intenso bombardeios, foi ferido e teve a mão direita amputada. Depois da Guerra, com a morte de Apollinaire e o casal Delaunay fora de Paris, ele e Léger se tornaram as figuras-chaves da nova cena cultural. Por que então deixar Paris nesse momento e se deslocar para uma longínqua cidade ao sul da América Latina? (SEVCENKO, 2014, p. 288-9)

Assim o poeta Blaise conhece o Brasil e suas diferenças sociais extremas e acentuadas. Em sua obra *Antologia negra* e do balé de lendas africanas *A criação do mundo*, ele aponta as

condições excludentes e desumanas dos negros no Brasil e escreve (SEVCENKO, 2014, p. 292-93):

*O céu é de azul cru
O muro em frente é de um branco cru
O sol cru bate na minha cabeça
Uma negra instalada num terracinho frita pequeninos peixes numa panela recortada de uma
lata de biscoitos
Dois negrinhos roem um pedaço de cana-de-açúcar*
(CENDRARS, 1985, p. 62)

O poeta escreve também sobre a arrogância dos paulistas que circulam na cidade de São Paulo com seus automóveis como objeto de grandeza e ostentação. As injustiças sociais sempre presentes, Blaise vivia em São Paulo como se estivesse em um grande “laboratório urbano”; um campo de prova que a modernidade impunha ainda melhor que a Grande Guerra. Ao pensar em “Saint-Paul”, escreve sobre o processo de urbanização que a cidade vivia (SEVCENKO, 2014, p. 293-4):

*Eu adoro esta cidade
São Paulo é como o meu coração
Aqui nenhuma tradição
Nenhum preconceito
Nem antigo nem moderno
Só contam esse apetite furioso essa confiança absoluta
esse otimismo essa audácia esse trabalho esse esforço
essa especulação que faz construir dez casas por hora
de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos
norte sul egípcio yankee cubista
Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas
prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e
atrair uma enorme imigração
Todos os países
Todos os povos
Eu amo isso
As duas três velhas casas portuguesas que restam
são faianças azuis*
(CENDRARS, 1985, p. 63-4)

Durante a estadia de Cendrars no Brasil em 1924, o grupo modernista redescobre o Brasil ao acompanhá-lo em sua excursão nacional. Dona Olívia Penteado formou o grupo representado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles. Com as malas prontas, ansiosos, partem de São Paulo para assistir ao Carnaval no Rio de Janeiro. “No Rio, Blaise frequentaria por sua conta o Morro da Favela, ficaria amigo de Donga, Manuel Bandeira e da rapaziada do Cinema Poeira, ‘um clube de negros seletos’” (SEVCENKO, 2014, p. 295).

Depois prosseguiram viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais. O deslumbramento pela obra de Aleijadinho seria notório. Sob a orientação e influência do poeta, Tarsila, que também participou da viagem, reproduz em suas telas tudo que via pelos caminhos do Brasil. Trata-se de sua fase *Pau-Brasil* (AMARAL, 2006, p. 45). As telas nessa fase expressam as raízes históricas, regionais, étnicas e culturais, as cores das pinturas são bastante vibrantes e reveladoras de um país tropical. Como exemplo, segue uma das telas dessa fase *Pau-Brasil* de Tarsila. Dessa fase originará o *Movimento Antropofágico*.

Figura 22. *Morro da favela* (1924), Tarsila do Amaral

Fase Pau-Brasil. Coleção Hecilda e Sergio Fadel, RJ

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/> Acesso em: 16 jan. 2017.

Já Oswald de Andrade, também sob a influência de Blaise Cendrars, enriquece sua obra com o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, impresso pelo *Correio da Manhã*, logo após as excursões pelo Brasil. A linguagem era a busca pela “brasildade”, símbolos étnicos, tropicais, nacionais, modernos, entre outros. Esses ingredientes são colocados no poema “Atelier”, dedicado à sua amada Tarsila (SEVCENKO, 2014, p. 295-6).

Caipirinha vestida por Poirer
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado
 (ANDRADE, 1990, p. 118)

Figura 23. *A caipirinha* (1923), Tarsila do Amaral

Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obras/pau-brasil-1924-1928/> Acesso em: 16 jan. 2017.

Em sua estada pelo Brasil em 1924, Blaise Cendrars realizará uma conferência sobre literatura na Villa Kyrial, do Senador Freitas Valle (AMARAL, 2006, p. 45). Um rico gaúcho de Alegrete de nome José de Freitas Valle, que se estabelece em São Paulo para estudar Direito. Reside com sua esposa, de família pertencente a oligarquia do café em Campinas, Antonieta de Sousa Aranha, na Rua Domingos de Moraes, nº 10. Então, com 34 anos, já era conhecido da sociedade paulistana. Militava politicamente e também estava engajado com a arte e a literatura. Escrevia versos em francês, sob o pseudônimo de Jacques d'Avray (TOLEDO, 2015, p. 151).

Segundo Toledo (2015, p. 151-4), a mansão de Freitas Valle torna-se conhecida como “Villa Kyrial”, nome dado pelo poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens, seu amigo, que transforma então o local num dos mais conhecidos salões de São Paulo. Um espaço dedicado a reuniões socioculturais, como saraus, conferências etc. Com característica de clube gastronômico, porém direcionado para os homens, com regras próprias. O traje era smoking ou casaca, o cardápio constituía-se de receitas francesas. Frequentado pelos principais

escritores, pintores, músicos e políticos do período, como por exemplo Washington Luís, Carlos de Campos e Oscar Rodrigues Alves.

Ainda sobre os salões de São Paulo, destacava-se o salão de Francisco Paes de Barros, o da família Gavião Peixoto, o do casal Inácio e Olívia Penteado e, ainda, o de dona Veridiana Prado, em Higienópolis, conhecida como a inauguradora do salão intelectual.

Cabe lembrar que o político senador Freitas Valle da Villa Kyrial também patrocinará um Pensionato Artístico, criado pelo governo do estado em 1912, para bolsas de estudos na Europa a jovens músicos e artistas plásticos.

Mário de Andrade escreve, em *Aspectos da literatura brasileira* (1974, p. 238-239), sobre os encontros e festas nos salões dos modernistas que se estenderam por pelo menos oito anos até 1930. Havia o salão na Rua Lopes Chaves, às terças à noite, na própria residência de Mário; segundo o poeta, a arte moderna era “assunto obrigatório. As discussões alcançavam transes agudos, o calor era tamanho que um ou outro sentava nas janelas (não tinha assento pra todos)”.

Também, havia o salão da Avenida Higienópolis. Segundo Mário (1974, p. 239), era o mais selecionado; o pretexto era o almoço dominical cujo cardápio refinado era a comida luso-brasileira. Com a participação de Paulo Prado, os encontros tornavam-se mais intelectuais. O poeta discute que foi esse o salão que mais resistiu ao tempo.

E ainda o salão da Rua Duque de Caxias, conforme aponta Mário (1974, p. 239), foi o maior e o mais verdadeiro salão. As reuniões eram à tarde e também às terças-feiras, e por conta disso os encontros na Rua Lopes Chaves terminaram. Os participantes eram mais numerosos e variados, salvo em determinadas festas, quando o salão tornava-se mais seletivo. A cozinha era afro-brasileira com almoços e jantares requintados. Mário faz referência a dona Olívia Guedes Penteado:

A sua discrição, o tato e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pelo seu prestígio, artistas, políticos, ricos, cabotinos, foi incomparável. O seu salão, que também durou vários anos, teve como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos intelectuais, sacudindo-os para os extremismos de direita ou esquerda, baixara um malestar sobre as reuniões. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda: e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado, pra aceitar acomodações. Sem nenhuma publicidade, mas com firmeza, dona Olívia Guedes Penteado soube terminar aos poucos o seu salão modernista. (ANDRADE, 1974, p. 240)

Mário de Andrade (1974, p. 240), em seus escritos, salienta a relevância desses salões para a formação dos modernistas. O último desses importantes salões paulistas foi o da

Alameda Barão de Piracicaba, de Tarsila do Amaral. Reuniam-se todas as semanas sem dia pré-determinado. Alguns, então, sem trabalho, passavam dias inteiros no ateliê da pintora, sem maiores constrangimentos. “E foi da proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista” (Andrade, 1974, p. 240). “O movimento modernista foi essencialmente destruidor.” E continua:

O nosso sentido era especificamente destruidor. A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ser mais uma significação legítima.

Quanto aos aristôtes do dinheiro, esses nos odiavam no princípio e sempre nos olharam com desconfiança. Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais gradadores do bom senso nacional que Prados e Penteados e Amarais... (ANDRADE, 1974, p. 241)

O poeta relata a fase áurea do movimento modernista paulista. Os encontros, as viagens, as festas; enfim, a vida furtiva que tinham e que parecia valer muito no âmbito do contentamento e da celebração de suas vidas junto às importantes mudanças literárias e artísticas que ocorriam no Brasil e, principalmente, na cidade cosmopolita de São Paulo.

Mas nós estávamos longe, arrebatados pelos ventos da destruição. E fazíamos ou preparávamos especialmente pela festa, de que a Semana de Arte Moderna fora a primeira. Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer. E si tamanha festança diminuiu por certo nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. Salões; festivais, bailes célebres, semanas passadas em grupo nas fazendas opulentas, semanas-santas pelas cidades velhas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Baía, passeios constantes ao passado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itu... Era ainda o caso do baile sobre os vulcões... Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer. (ANDRADE, 1974, p. 241)

Cendrars, também, realiza uma conferência de arte moderna no Conservatório Musical de São Paulo, na Avenida São João. Trata-se da primeira exposição de arte contemporânea internacional no Brasil, que reúne obras de colecionadores particulares, como Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado e Tarsila do Amaral; ainda artistas internacionais como Léger, Delaunay, Gleizes e Segall. Tarsila pela primeira vez expõe três pinturas de sua fase Pau-Brasil (AMARAL, 2006, p. 45).

A professora Aracy Amaral, em seus estudos sobre a arte moderna no Brasil, exprime suas percepções sobre o poeta Cendrars:

Na obra de Blaise Cendrars, a imagem entusiasticamente que tem do Brasil é mais a da fábula mesclada à realidade que a narração descritiva. O Brasil, como ele mesmo escreveria quase trinta anos depois, “É o Paraíso terrestre!.../ Uma magnificência. O trópico. As mais belas paisagens do mundo. As mais coloridas. Tudo sobre um

ponto na escala. A luz é tão intensa que assusta os pintores”. (AMARAL, 2006, p. 55)

Mário de Andrade, após os versos livres de *Pauliceia desvairada* e seu amor declarado à cidade de São Paulo e a garoa, segundo Lafetá (2004, p. 220-1), quase como continuação natural da *Pauliceia*, lança em 1926 sua segunda obra de poesias, *Losango cáqui*. Trata-se de uma realização poética muito melhor e mais bela que a primeira, a linguagem é mais natural e espontânea; ocorre um “abrasileiramento das influências internacionais”. A garoa da cidade de São Paulo não aparece mais como protagonista dos versos, nas obras que precedem a *Pauliceia*; no entanto, retorna triunfante e despojada em seus melhores versos em *Lira paulistana*.

Em *Losango cáqui e Clã do jabuti*, Mário segue novos rumos poéticos de interseção com o social. Os elementos do “cosmopolitismo” se combinam com os componentes “localistas” (os termos entre aspas são do crítico Antonio Candido). Assim, também, ocorrerá com a próxima obra, *Clã do jabuti*, publicada em 1927, sob a influência da viagem que fez com Cendrars.

Nesse momento, sua preocupação cosmopolita, devido às transformações urbanas dos anos 1920, corresponde à sua fase vanguardista, conforme Lafetá (1986, p. 15). Surge a máscara do *trovador arlequinal*, do poeta sentimental e zombeteiro, com seu espírito de modernidade, suas contradições e suas máscaras; o poeta veste a máscara e escreve *Clã do jabuti*, repertório do Brasil inteiro; as representações étnicas, populares e culturais das variadas regiões visitadas em sua excursão pelo Brasil com os modernistas. E sua valorização do Brasil e a identificação com a realidade brasileira é notória e contundente, e nos poemas aparecem sem disfarces³.

Sobre *Losango cáqui*, ou *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, Lafetá (2004 p. 215) explica que a obra “tem um subtítulo intrigante, já que o poeta não explica os ‘porquês’ de ele saber alemão”. Mas no poema aparece sempre uma figura de mulher, “de olhos matinais sem nuvens” e de “cabelos fogaréu, por quem – ressalta o poeta – “meu coração estrala”. O poema, que inicia exatamente com este verso, “Meu coração estrala”, é o primeiro da obra *Losango cáqui*. Segundo Lafetá (2004, p. 322), embora o *Losango cáqui* seja ainda um livro arlequinal, Mário inicia outra máscara em busca de seu próprio eu e resulta em uma melhor equação rítmica poética e lírica.

³ Vale lembrar que o presente trabalho compreende os aspectos da literatura andradiana sobre São Paulo.

Figura 24. Capa de *O losango cáqui*

Desenho de Di Cavalcanti

Fonte: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64420&opt=1>

Acesso em: 13 jan. 2017.

Figura 25. Dedicatória do autor a Sérgio Buarque de Holanda

Fonte: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64420&opt=1>
 Acesso em: 13 jan. 2017.

Advertência

Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. É um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro.

Aliás o que mais me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais

aspectos da obra de arte. Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subscientes aonde vai com gosto o meu sentimento possivelmente pau-brasil e romântico.

Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso. Tem de ir além. Pra que aléns não sei não e a gente nunca deve querer passar adiante de si mesmo.

Porém peço que este livro seja tomado como pergunta, não como solução que eu acredite sequer momentânea. A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.

Rapazes, não confundam a calma destas linhas preparatórias com a melancolia que deviam ter meu corpo em sua transformação, minha alma em sua finalidade.

E passo bem, muito obrigado.

M. de A.

S.Paulo, 1924. (ANDRADE, 2009, p. 99)

Na *Advertência* escrita pelo poeta, segundo Lafetá (1986, p. 22-3), o sentimento Pau-Brasil de que Mário de Andrade nos fala aparecerá com uma força maior. Em *Clã do jabuti*, o trovador arlequinal torna-se o estudioso das manifestações culturais do Brasil.

Já no primeiro poema, “Meu coração estrala”, é possível encontrar o lirismo poético do poeta nas imagens da mulher amada.

“Meu coração estrala”

Meu coração estrala.

Esse lugar- inesperado: Amor.

Na trajetória rápida do bonde...

De Sant’Ana à cidade.

Da Terra à Lua

Júlio Verne

Atravessei o núcleo dum cometa?

Me sinto vestido de luzes estranhas

E da inquietação fulgurante da felicidade.

Aqueles olhos matinais sem nuvens...

Meu coração estrala.

No entanto dia intenso apertado.

Fui buscar minha farda.

Choveu.

Discussões estéticas.

Automóvel confidencial.

Os cariocas perderam o matche.

Eta paulistas!

Mas aqueles olhos matinais sem nuvens...

Meu refrão!

E penso nela, unicamente penso em mim.

Amo todos os amores de S. Paulo...do Brasil.

Eu sou a Fama de cem bocas

Pra beijar todas as mulheres do mundo!

Hoje é Siburra nos meus braços abraços frementes amor!

Minha Loucura, acalma-te.

... Muitos dias de exercícios militares...

Previsões tenebrosas...

Revoluções futuras...

Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento...

Meu coração estrala.

Amor!...

(ANDRADE, 2009, p. 100-1)

O contexto dos anos 1920 é marcado por uma série de fatos mencionados a seguir. O governo de Altino Arantes Marques (1916-1920), em que Mário vive nesse momento em São Paulo, é representado pelo fim de uma década turbulenta, que foram os anos de 1916 a 1920, conhecida pelos historiadores como os cinco “G” conforme Sevcenko (2014, p. 24). A princípio, o fim da Primeira Guerra Mundial em 1918, que deixa lastros e fragmentos de destruição introjetada nas pessoas como um todo, através dos veios históricos, artísticos e literários representativos no mundo. Também, a epidemia de Gripe espanhola em 1918, cujo foco foram os campos de batalha da Europa, que atingiram grandes proporções em todo o

mundo, inclusive na cidade de São Paulo; além das Geadas intensas e as nuvens de Gafanhotos em 1918, um pesadelo para as lavouras de café, e ainda as grandes Greves de 1917 e 1918, que ainda se estenderam por um longo período.

De 1920 a 1924, sob o governo de Washington Luís, esse período em São Paulo é marcado pelo início da Revolução dos Tenentes, em 1924. Um dado histórico a respeito de Washington Luís é que ele chegou à presidência da República em 1926, sendo, porém, deposto em 24 de outubro de 1930. No entanto, com o início da Revolução de 1924, durante o governo de Carlos de Campos, este é obrigado a renunciar. Comenta Sevcenko (2014, p. 303): “os revoltosos ocuparam pontos estratégicos e grande parte da área urbana”.

Ainda se tem, em 1929, o *crash* da bolsa de Nova York, junto à crise do café seguida ao colapso do crédito. Toledo (2015, p. 314) aponta que em 1929 não houve empréstimos internacionais aos quais o Instituto do Café, então administrado pelo governo paulista desde 1924, recorria sempre que necessitava. O governo paulista solicita crédito ao governo federal de Washington Luís, que ao emitir mais moeda no mercado, acaba por ruir ainda mais seu governo: os resultados são a falência dos fazendeiros de café e a queima das sacas.

Sem empréstimos externos nem apoio governamental, o resultado para os fazendeiros foram falências e perdas de propriedades. Para Washington Luís, cavava-se vulnerabilidade ainda maior. “Deu a broca na candidatura Júlio Prestes”, escreveu o jornalista Assis Chateaubriand. Para ele, adepto da candidatura Vargas, “as tropas de assalto que deverão derrubar a prepotência do candidato oficial” seriam comandadas pelo “general café”. No penúltimo dia de 1929 já em campanha, Getúlio desembarcou no Rio. Foi recebido com multidões nas ruas, leu sua plataforma de governo em praça pública e para surpresa geral, incluiu no programa uma visita de cortesia a Washington Luís. (TOLEDO, 2015, p. 315)

Em meio a anos turbulentos, os moradores de Pauliceia arriscam sua sorte em viver aqui por dias melhores. A própria imagem da capa de *Losango cáqui*, de Di Cavalcanti, mostra a figura de um soldado em reflexo ao cotidiano paulista. É nesse espírito militar, emprestado de São Paulo, que Mário escreve “Cabo Machado”.

“XXXI”

CABO MACHADO

Cabo Machado é dor-de-jambo,

Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.

Cabo Machado é

moço bem bonito.

É como se a madrugada andasse na minha frente.

Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo

*Adonde alumia o sol de ouro dos dentes
Obturados com um luxo oriental.*

*Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.*

*Segue todo rico de joias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.*

*Cabo Machado é delicado gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo toma um jeito de rasteira...*

*Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias.
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.*

Cabo Machado... bandeira Nacional!
(ANDRADE, 2009, p. 140-1)

Para Lafetá (1986, p. 22), “Cabo Machado” possui as próprias características de Mário: é o arlequin, fantasia-se de malandro, e essa fase “naturalizadora” traz uma linguagem melhorada. Assim ele analisa:

A pompa da *Pauliceia desvairada* é corrigida para uma realidade mais modesta, de baixa hierarquia e dentes obturados, mas os versos têm a segurança e o encantamento sonoro que não possuíam antes. Com certeza mudança de tom perde alguma coisa, o impulso de violência da cidade grande, que é como cicatriz doída nos poemas da *Pauliceia* e agora aparece muito pouco. Mas na correção de rumos, do “cosmopolitismo” ao “localismo”, *Losango cáqui* sai ganhando, pois não abandona as técnicas da vanguarda e mesmo assim aproxima-se melhor da realidade que deseja cantar. Um pequeno ajuste que é uma grande vitória da forma: a conquista definitiva para a poesia da linguagem colonial. (ANDRADE, 1986, p. 22)

No olhar de Lafetá, a realidade de *Pauliceia* em *Losango cáqui* seria mais “modesta”, “dentes obturados”. A cidade de São Paulo nesse período de 1920 a 1930 é desvario, agitação, movimento e o amadurecer da modernidade.

A cidade recebe vitalização urbana já na primeira década do século XX, o que Petrone (1956, p. 121) denomina de terceira fundação da cidade. Sob a administração dos prefeitos Antônio Prado e Raimundo Duprat, os melhoramentos urbanísticos recebidos elevaram a imagem da urbe que poderia ser comparada com o planejamento urbano realizado durante a presidência de João Teodoro.

Segundo Pierre Monbeig (2004, p. 15) nos anos de 1920 e 1930, São Paulo rivalizava em população e crescimento econômico com o Rio de Janeiro. O Rio já alcançava suas “dimensões quantitativas fundamentais”; enquanto que São Paulo iniciava seu crescimento vertiginoso econômico e demográfico, num ritmo acelerado no plano urbanístico. Os arranha-céus substituíram os antigos loteamentos e as antigas casas térreas. Os bairros operários, indústrias e novos comércios ocupavam o espaço que antes pertenceram as matas e pântanos.

Forma uma metrópole, uma cidade comercial e até bancária, o maior centro industrial da América do Sul, um núcleo intelectual e também um dos pólos da vida política do país, que assim acabaram recebendo a herança do grande burgo sonolento ainda representado por São Paulo em meados do século XIX. (MONBEIG, 2004, p. 16)

No mapa a seguir, é possível observar as artérias que se expandem a partir do centro e tomam caminhos mais longínquos. Nessa periodização, a urbanização cresce e a cidade mostra seus tentáculos cada vez mais.

Mapa 9. Área urbanizada (1915-29)

Área Urbanizada 1915/1929

Fonte: Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – Emplasa. Mapa de Expansão da Área Urbanizada da Região Metropolitana de São Paulo, 2002/2003.
 Adaptação: Secretaria Municipal de Planejamento – Sempla/Dipro

Simultaneamente, Francisco Pereira Passos e Osvaldo Cruz faziam aparecer um novo Rio de Janeiro, com valiosas remodelações urbanas, como “amplas vias públicas e livre de endemias”. Já na Pauliceia, as obras de saneamento no Tamanduateí foram notórias, além da canalização de rios e ribeirões, o que garantia, assim, melhores condições de água potável, além de pavimentações nas ruas principais, aberturas de novas avenidas e ruas da cidade e melhoramentos nas praças e jardinagem. Assim escreve Pasquale Petrone:

Tal como a Capital Federal – escreveu Marie Wright, exatamente nesse período –, São Paulo transformou-se em poucos anos; e, embora a mudança não tenha sido tão rápida nem tão radical no Rio, aparece com suficiente importância para deixar sua marca em muitos trechos do velho São Paulo imperial, o qual rapidamente se transformou no moderno São Paulo republicano.(PETRONE, 1956, p. 121-2)

A capital federal, nessa época é homenageada pelo modernista Di Cavalcanti, em 1926. Ao fundo da tela, do artista, observa-se a belíssima paisagem natural entre céu e mar recortados por um glorioso relevo que se estende pela linha do horizonte e ainda a configuração do processo urbanístico que abraça a cidade maravilhosa. É possível observar as edificações mais altas, com mais de três andares, que se adentram em meio a vegetação. Na parte frontal, as meninas cariocas, cada qual com um perfil diferenciado; no entanto, nota-se a pluralidade étnica populacional, então representada em tinta a óleo na tela.

Figura 26. *Meninas cariocas* (1926), Di Cavalcanti

Fonte: <https://www.escritoriodearte.com/artista/emiliano-di-cavalcanti/> Acesso em: 17 jan. 2017

A capital federal, também conhecida como a “Cidade Maravilhosa”, passa por uma série de reformas urbanas, principalmente a partir da primeira década do século XX, segundo Abreu (1987, p. 59). O período que se estende de 1870 a 1902 é marcado, na história do Rio de Janeiro, como a fase de expansão acelerada da malha urbana. Nesse momento há necessidade da reprodução capitalista tanto nacional como estrangeira, em Abreu (1987, p. 43).

A partir de 1894, a oligarquia cafeeira, sob a indicação de Rodrigues Alves, faz Francisco Pereira Passos assumir a prefeitura do Distrito Federal. No período de quatro anos, ele realizou a maior transformação no espaço carioca, segundo Maurício de Abreu (1987, p. 60). A capital foi recriada por seus projetos de remodelações urbanas condizentes com os valores cosmopolitas e modernos.

Há a abertura de novas vias de circulação e pela primeira vez utiliza-se o calçamento asfáltico no Brasil em várias ruas do Centro, Catete, Glória, Laranjeiras e Botafogo. Embelezamento e saneamento, sofisticação do transporte no caso o bonde elétrico e ainda o automóvel, que com o crescimento da cidade aparece para substituir as carroças e os animais. Há ainda a retirada dos cortiços da área central e a transformação do Rio em um verdadeiro símbolo de “novo Brasil”.

A seguir, algumas fotografias da cidade do Rio de Janeiro desse período de transformação urbanística. É possível observar o calçamento nas ruas, a presença das edificações assobradadas e suntuosas. O crescimento urbano organizado da cidade, pontilhada por edificações envolvidas pela paisagem natural.

Fotografia 20. *Rua 1º de Março* – Rio de Janeiro, 1890

Convênio Leibniz – Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Sales
 Autor: Marc Ferrez. Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/sites>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 21. *Vista panorâmica do Rio de Janeiro*, 1890

Coleção Mestres do Séc. XIX / Instituto Moreira Sales
 Autor: Marc Ferrez. Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/sites>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 22. *Avenida Beira-Mar* – Rio de Janeiro, 1906

Coleção Gilberto Ferrez / Instituto Moreira Salles

Autor: Marc Ferrez. Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/sites> Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 23. *Vista de Botafogo e Pão de Açúcar*, 1910

Coleção Pedro Corrêa do Lago / Instituto Moreira Salles

Autor: Anônimo. Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/sites> Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 24. *Botafogo*, 1930

Coleção Gilberto Ferrez / Instituto Moreira Salles

Autor: Anônimo. Fonte: <http://fotografia.ims.com.br/sites>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Em *Clã do jabuti*, Mário de Andrade, em sua fase Pau-Brasil, escreve sobre o Carnaval carioca, que fora visto por ele e pelos modernistas em companhia de Blaise Cendrars. É notório seu entusiasmo e deslumbramento pela cidade e pelo Carnaval, então expressado em seus versos e comparado por seu estranhamento paulista de ser.

“Carnaval carioca”

Minha frieza de paulista,

A Manuel Bandeira

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos

Bulhas de cor bruta aos trambolhões,

Cetins sedas cassas fundidas no riso febril...

Brasil!

Rio de Janeiro!

Queimadas de verão!

E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.

Carnaval...

Minha frieza de paulista,

Policiamentos interiores,

Temores de exceção...[...]

Carroças na rua transatlânticos no mar...

É a cantiga-de-berço.

E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.

(ANDRADE, 2009, p. 171 e 185)

De volta à Pauliceia, em uma análise urbanística na qual também evolui a cidade de São Paulo, na primeira década do século XX. Segundo Petrone (1956, p. 116), o bairro de Higienópolis era o mais elegante da cidade, as casas eram suntuosas, os palacetes luxuosos e confortáveis. Já a Avenida Paulista tinha algo de representativo da cidade. Marie Wright a chamava de “*magnificen*” e a considera “*the most beautiful boulevard of the capital*”.

O centro da cidade continuava a ser presidido pelo tradicional “Triângulo” (Ruas de São Bento, Direita e Quinze de Novembro), com suas ruas tortuosas e estreitas, “bordejadas por belas lojas e casas vastas e sólidas, de bonita arquitetura”. O Largo do Rosário era o mais movimentado, embora o coração da cidade estivesse na Rua Quinze de Novembro, “a Rua do Ouvidor de São Paulo”. Em suas “ruas agitadas se processavam os negócios políticos e comerciais, trabalhava o cérebro e batia o coração de São Paulo.

Em direção ao Sul, apareciam os bairros da Liberdade, Bela Vista e Consolação. Para Oeste, Santa Ifigênia, Campos Elísios, Bom Retiro e Barra Funda. Vila Buarque já se achava totalmente formada, mas Santa Cecília apenas se esboçava como bairro. Higienópolis era, na época, o bairro aristocrático da cidade, após haver destronado o dos Campos Elísios. A Avenida Angélica ainda não se povoara e a Avenida Paulista, embora ainda com vazios, já era o orgulho dos paulistanos. Assistia-se aos altos funcionários e os ricos fazendeiros do interior” tinham feito construir “casas mais ou menos bonitas, mas sempre vastas e cômodas”. A vila Cerqueira César ainda estava apenas arruada. O conjunto das Avenidas Angélica e Paulista, criado em fins do século XIX, juntamente com a Avenida São João e Rua Vergueiro, passou a formar a primeira “circular” de São Paulo (radial concêntrica), que influenciou poderosamente na expansão da cidade para o Sul. (PETRONE, 1956, p. 116)

Segundo os escritos de Pasquale Petrone (1956, p. 103), a metrópole industrial que emerge nas primeiras décadas do século XX se constrói em meio aos múltiplos acontecimentos mundiais: conflagração da Primeira Grande Guerra (1914-1918); refém de uma política protecionista, o Brasil não possui potencial energético para atender à demanda, principalmente no que tange às indústrias, falta de matérias-primas, além de outras fontes de

energia, e ainda, passará pela grande crise econômica decorrente do *crack* de 1929 e a temível segunda Grande Guerra (1939-1945), como apontam os estudos.

A expansão industrial acompanha as vias férreas (PETRONE, 1956, p. 104). Brás, Belenzinho, Tatuapé, Comendador Ermelino e São Miguel Paulista, ao longo dos trilhos da “Central do Brasil”; ainda o Brás, Pari, Mooca, Ipiranga, Jundiaí, Barra Funda, Água Branca, Lapa e Osasco, servidas tanto por esta via férrea como pela “Sorocabana”. Para Petrone, é indiscutível que a função industrial provocou a expansão urbana.

As estradas de ferro se aproveitaram dos vales e, conseqüentemente, dos terrenos com baixos valores imobiliários, o que atraiu os estabelecimentos fabris. Como exemplo, ele assinala o crescimento das várzeas do Tamanduateí e do Tietê, que em anos passados estavam abandonados.

José de Souza Martins corrobora com o debate a respeito da importância da via férrea para o ajuste econômico e social de São Paulo com o moderno, que recria um modo de vida com novo cenário urbano, ao privilegiar não somente a elite, como também inventando a sociedade dos trabalhadores dentro do processo industrial.

A ferrovia anunciava e realizava o novo, ao mesmo tempo em que nele inseria o velho e tradicional. Era como se descosturasse a trama das velhas relações sem destruí-las inteiramente, recosturando-as no sistema de significados e funções do primado do capital e de sua reprodução ampliada. Não atuava apenas no âmbito da economia, mas também no do reajustamento e refuncionalização das relações sociais, dos valores, das concepções. Juntava e separava as classes sociais, os passageiros da primeira classe e os passageiros da segunda classe. (MARTINS, 2004, p. 12)

Martins, também, discorre sobre as transformações ocorridas a partir dos caminhos da ferrovia e como o espaço urbano e rural se organiza, ou mesmo se rearranja.

Para se compreender as transformações ocorridas com a implantação da ferrovia, é necessário considerar a conjugação de rural e urbano, de agrícola e industrial de antigo e novo. A ferrovia era organizada segundo a lógica da indústria mais moderna, que era a lógica da engenharia e da mecânica. Mas também segundo a prudência mais antiga, própria de uma empresa que envolvia também a tecnologia social da ordem apoiada nos valores da tradição. De certo modo, a São Paulo Railway era vitoriana. Não por acaso suas estações combinaram o tijolo e o ferro, nos adornos de uma sociedade que, de fato, conservadoramente, resistia às simplificações da linha reta. Com ela chegam elementos de precisão nos horários, mas também na tecnologia do transporte, no encurtamento real das distâncias pelo encurtamento do tempo necessário para percorrê-la a cavalo. O que importa é ressaltar que essa inovação tecnológica rearranhou as relações sociais, os ritos de proximidade e afastamento, o modo de vida, mentalidades. Longe de promover uma ruptura súbita e radical, fez mudanças e rearranjos, promoveu adaptações e condutas adaptativas. (MARTINS, 2004, p. 12-3)

Petrone (1956, p. 105) também afirma que o surto industrial influencia o aumento da população pela necessidade de mão de obra. A paisagem urbana segue novos caminhos, como

os rumos das áreas industriais. Estabelece-se um emaranhado entre residências e indústrias, o que permite uma nova função aos bairros e vilas. Nas zonas como o Brás, a Mooca e o Belenzinho, as habitações são como conjuntos intermináveis e monótonos de pequenas casas humildes, geminadas, térreas e sem jardim à frente que ocupam quarteirões inteiros.

Sucedem as humildes habitações fábricas, fabriquetas ou mesmo oficinas; muitas vezes instaladas nas garagens das próprias casas, ou em barracões, fundo de quintais etc. A seguir, algumas fotografias das fábricas e da paisagem urbana que marcaram esses bairros fabris das primeiras décadas do século XX e delimitaram novos perímetros urbanísticos; as fábricas maiores destacavam-se por suas imponentes chaminés e portões de entradas.

Os dados dos estudos de Petrone (1956, p. 137-8) apontam para as indústrias nesse período que perfazem um total de 37 fábricas de tecidos de algodão, 39 malharias, 8 fábricas de tecidos de seda, 6 de tecidos de lã, 3 de tecidos de juta, 83 de calçados, 36 de chapéus e aproximadamente 20 mil operários, além de pequenas indústrias como 609 sapateiros, 250 marceneiros, 124 tintureiros etc. A seguir, algumas fotografias entre as principais indústrias do período.

Figura 27. Fiação Tecelagem e Estamparia Ypiranga “Jafet”

Fonte: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,uma-sao-paulo-industrial,1776765>
Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 25. *Fábrica Antartica, s/d*

Fonte: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,uma-sao-paulo-industrial,1776765>
Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 26. *Fábrica Crespi*

Fonte: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,uma-sao-paulo-industrial,1776765>
Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 27. *Indústria Matarazzo, s/d*

Fonte: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,uma-sao-paulo-industrial,1776765>
Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 28. *Indústria Matarazzo, s/d*

Fonte: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,uma-sao-paulo-industrial,1776765>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Pierre Monbeig aponta em seus escritos, as fundações das primeiras fábricas por imigrantes e o processo fabril na gênese da industrialização, na cidade de São Paulo. É inegável a importância da contribuição dos imigrantes, para o crescimento econômico da cidade de São Paulo. Nesse período, também chamado de pré metropolização.

O período de 1915 a 1940 é assim compreendido, como o do início da metropolização, da evolução urbana, assinalada pela produção de energia, crescimento periférico, especulação imobiliária; o que resultará na caracterização dos subúrbios. A estruturação da Grande São Paulo é apontada pelos estudos de Caio Prado, de Aroldo de Azevedo, Pasquale Petrone, Odilon Nogueira de Matos e Pierre Monbeig, a título de “A evolução pré-metropolitana dos arredores paulistanos (1875-1915)”. (SEABRA, 1992, p. 22)

A maioria dessas fábricas foi fundada por imigrantes italianos ou libaneses. Crespi fundou sua fábrica em 1897, e em 1904 Matarazzo iniciava a produção de sacaria para o transporte das farinhas de seus moinhos. Em 1907 foi a vez de um libanês, Jafet, montar uma tecelagem. Outras fábricas foram abertas na mesma época, as de Kowarick, do Moinho Santista, etc.

Gradativamente, cada uma dessas tecelagens foi criando sua própria fiação, seguida por uma tinturaria, e algumas vezes, a fabricação de fios e tecidos de algodão era complementada por instalações que trabalhavam a lã e, em épocas mais recentes, a seda artificial. Foi assim que a fábrica Mariângela, das empresas Matarazzo, completou seu ciclo evolutivo iniciado por panos grosseiros: suas instalações foram duplicadas a partir de 1911 para uma tecelagem especializada em artigos mais finos, a fábrica do Belenzinho. Matarazzo ainda abriu um terceiro estabelecimento na região de Campinas, onde, além de produzir seda para sua fábrica Santa Cecília, lançou-se à produção de *rayon* por meio da fundação da Companhia Visco-Seda Matarazzo. Seu exemplo não foi o único e muitas grandes empresas têxteis que atualmente possuem fiações, tecelagens, oficinas de impressão de tecidos, tinturarias, passamanarias, e que trabalhavam tanto o algodão como a lã, tiveram seus primórdios entre 1900 e 1910 (Caldeira, 1935). (MONBEIG, 2004, p. 69)

A ferrovia corrobora, também, para o acréscimo de novos elementos a essa paisagem urbana (PETRONE, 1956, p. 105): surgem “porteiras e periódicos estrangulamentos do tráfego, são as estações e os respectivos pátios de manobras, sempre movimentados e barulhentos”, nascem os grandes armazéns de mercadorias, que se alinham às vias férreas.

Já nas áreas suburbanas, mais distantes da capital; a paisagem diferencia-se entre a zona fabril e zona residencial. As residências farão parte das vilas operárias, que então se urbanizam, e as fábricas assumem um amplo espaço, com reservas de terrenos para futuras ampliações.

Nos embriões da região de entorno irão se erguer novos aglomerados urbanos, como Santo André, São Caetano do Sul, Santo Amaro e Osasco. A consequência dessa expansão vertiginosa corresponde à “aglutinação de núcleos próximo pela metrópole paulista”, designando assim o fenômeno de “conurbação”, conforme Petrone (1956, p. 109-10), no que

resulta o chamado ABC Paulista, entre outras regiões. O processo da grande metropolização ocorre a partir dos anos de 1940.

A configuração da paisagem urbana da capital paulista nas primeiras décadas do século XX está assim descrita pelo autor:

Estará completo esse quadro correspondente à paisagem criada pela indústria na capital paulista? É evidente que não, pois é preciso fazer uma referência, pelo menos, ao burburinho das ruas, que se intensifica nas horas de entrada e de saída nas fábricas, quando, ao soar das sirenes, um enxame de homens, mulheres e menores enche as calçadas, dando vida e movimento às ruas; aos variados meios de transporte de que se utilizam os operários – bicicletas, ônibus, bondes, caminhões arvorados em veículos para passageiros, trens suburbanos, tomados de assalto por essa pequena multidão que anseia voltar depressa para suas casas; aos bares ou simples botequins, que se instalam nesses bairros industriais, sobretudo de comestíveis, sempre apreciados, embora nem sempre limpos; e finalmente, ao padrão de vida geralmente baixo da população que ali vive, que bem pode ser simbolizado pela imundície das calçadas, pelo aspecto desleixado das crianças e pela sordidez das habitações, muitas delas de caráter coletivo, miseráveis “cortiços” da grande metrópole. (PETRONE, 1956, p. 108)

Ainda segundo Petrone (1945, p. 119), grandes espaços vazios continuavam a existir e separavam as áreas mais densamente ocupadas. Por exemplo, a Rua Augusta e vizinhanças, no trecho entre as Ruas Santo Amaro e Frei Caneca, entre a Avenida Brigadeiro Luís Antônio e a Liberdade, como, também, no Cambuci. São áreas de topografia movimentada e irregular e localizadas às cabeceiras de ribeirões afluentes do Tamanduateí como o Lavapés, Anhangabaú, Saracura. Na visão de Petrone, a cidade parecia formar blocos de várias pequeninas cidades sucessivas agrupadas que se expandiam. Assim, ele demonstra as percepções geográficas de outros autores:

São Paulo não é uma grande cidade (Grosstadt), mas um amontoado de pequenas cidades construídas uma ao lado da outra e uma dentro da outra, uma cidade que está em vias de se transformar em cidade grande, e a única coisa grandiosa nela é seu futuro. Essa foi a impressão de Hesse Wartegg na época. É o mesmo autor que, mais adiante, continua: “Tudo transpira o estado inacabado e a grandeza futura, até os homens, pois as relações sociais ainda são confusas, turvas, as águas ainda não se clarificaram, os sedimentos ainda não se depositaram no fundo, as camadas ainda não se formaram”. (PETRONE, 1956, p. 119)

Petrone (1956, p. 122) afirma que a área ampliada do Belenzinho e da Mooca conjugou três importantes fatores: o desenvolvimento industrial, as correntes imigratórias e a presença da via férrea. As regiões da Vila Mariana e Paraíso foram totalmente ocupadas. A Avenida Paulista foi preenchida com os novos palacetes. A preferência pelos paulistanos é sempre pelos terrenos mais elevados. O bairro de Perdizes cresceu e juntou-se à Água Branca. A expansão da cidade não crescia apenas em perímetro, mas adensou áreas ocupadas anteriormente. Em 1920, Roberto Capri escreve sobre suas percepções a respeito da cidade:

Escrevendo em 1920, Roberto Capri caracterizou, com sua abundante adjetivação, alguns dos logradouros da cidade: O Brás era o “o pulmão industrial” da metrópole; a Avenida de São João, “extensa e borbulhante”; a Avenida Angélica, “quieta e suave”; e a Avenida Higienópolis, “aristocrata e grave, de construções solenes”; e a Avenida Paulista, “ampla, rendez-vous do povo chique, com seus palácios fidalgos, com o Belvedere”...”onde, em ágapes distintos, se reúne nossa nobreza intelectual”. A vida noturna seria intensa, girando em torno dos teatros (Municipal, São José, Santana, Colombo e nos “cinemas borbulhantes de gente” (Central, Roial, Avenida Colombo). (PETRONE, 1956, p. 122)

A cidade é delimitada por novos contornos periféricos, a população aumenta, os estabelecimentos industriais e a especulação imobiliária definem a área urbana. Aproximadamente em 1925 a cidade tem os seguintes limites, conforme Petrone:

Um bloco compactamente edificado, limitado ao Norte pelas vias férreas, a Leste pelo vale do Anhangabaú, a Oeste pelo vale do Pacaembu e ao Sul pelo espigão da Avenida Paulista;

Uma área compactamente edificada, a Leste do Tamanduateí, compreendendo o Brás, a Mooca e o Belenzinho, a qual é cortada em três pontos por estradas de ferro;

Uma área pequena, porém populosa, situada na várzea, ao Norte das linhas férreas, compreendendo o Bom Retiro, a Luz e a Baixa Casa Verde;

Uma área a Oeste do vale do Pacaembu, compreendendo Perdizes, Vila Pompéia, Água Branca, Lapa e o início do Alto da Lapa;

Uma zona de bairros novos, situados nas vizinhanças do Tietê (margem esquerda) e da colina da Penha;

O Ipiranga, então bairro-subúrbio, instalado parte na várzea e parte nas vertentes do Tamanduateí;

Uma zona irregular, nucleada pelo centro da cidade, entre o vale do Anhangabaú e a Aclimação;

A zona localizada a Sudeste do espigão da Avenida Paulista, compreendendo Vila Cerqueira César, Pinheiros, Vila América e Jardim América;

Uma zona situada ao Sul da Avenida Paulista, constituída principalmente pela Vila Mariana;

Uma pequena área ao Norte do Tietê, com o antigo núcleo de Santana. (PETRONE, 1956, p. 123)

Na visão do geógrafo Petrone (1956, p. 124), São Paulo é uma cidade fracionada, separada ora por obstáculos naturais e ora pela presença das vias férreas. Quanto à fisionomia urbana, nesse período, um novo elemento havia sido acrescentado, como os *bairros-jardins*, que foram introduzidos a partir de 1915 e multiplicam-se na terceira década do século, mais tarde tornam-se os bairros mais elegantes e requintados da cidade como Jardim América, o Jardim Europa e o Pacaembu.

Os estudos de Petrone (1956, p. 124) ainda apontam para a empresa *Companhia City*, de capital inglês, a partir de 1915 responsabilizada pela construção dos *bairros-jardins*. Antes mesmo da Primeira Grande Guerra, essa empresa comprou extensas áreas de terrenos nas zonas urbanas e suburbanas, realizando então obras de terraplenagem, arruamentos e pavimentação. Assim, a partir de 1916 o Jardim Europa, Pacaembu, Alto da Lapa, Bairro Siciliano e Alto de Santana possuíam características urbanas planejadas.

Evocar as imagens do passado traz à luz o vislumbrar de um tempo distante, a paisagem pretérita que a imaginação não alcança; assim, é possível olhar a Pauliceia por meio dos sentimentos imbuídos nos poemas do poeta modernista e revisitar, pelas fotografias a seguir, a cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.

É possível identificar o crescimento da área central e o uso do espaço pela população, seja pelas quantidades de edificações, o comércio, o trabalho e o cotidiano do paulistano, ou mesmo daqueles que chegaram de longe e encontraram uma cidade pitoresca, multifacetada, com variadas funções e subterfúgios.

“As cidades e os olhos” estão em toda a parte e reproduzem o repertório de imagens em todos os instantes, assim coloca Calvino.

Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consite somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar. (CALVINO, 2012, p. 97)

Fotografia 29. *Rua Direita – carroça de coleta de lixo* (1910)

Rua Direita, entre o Largo da Misericórdia e a Rua São Bento

Autor: Coleção Vincenzo Pastore

Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/> Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 30. *Centro – vendedor de vassouras* (1910)

Provavelmente na Rua Direita, no trecho entre a Rua São Bento, São Paulo.

Autor: Coleção Vincenzo Pastore. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 31. *Praça da República – Realejo* (1910)

Praça da República – Grupo de pessoas ao redor de realejo, na Praça da República – 1910
Autor: Coleção Vincenzo Pastore. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 32. *Vista do Bairro da Bela Vista* (1911)

Vale do Anhangabaú e bairro da Bela Vista, a partir do Viaduto do Chá
Autor: Coleção Vincenzo Pastore
Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 33. *Casa Lebre* (1912), *esquina com a Rua Direita*

Esquina da Rua Direita com a 15 de Novembro.
Coleção Vincenzo Pastore. Fonte: Instituto MoreiraSalles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 34. *Barcos no Rio Tamanduateí* (1910)

Rio Tamanduateí, provavelmente nas proximidades da Rua Santa Cruz da Figueira, São Paulo-SP
Coleção Vincenzo Pastore. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 35. *Rua Maranhão* (1920) – Higienópolis

Rua Maranhão – Higienópolis (1920) – São Paulo.
Coleção Guilherme Gaensly. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 36. *Avenida Higienópolis* (1920)

Avenida Higienópolis (1920) – São Paulo.

Coleção Guilherme Gaensly. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 37. *Avenida Paulista* (1920)

Avenida Paulista (1920) – São Paulo

Coleção Guilherme Gaensly. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 38. *Avenida Paulista* (1923)

Avenida Paulista – Belvedere do Trianon.
Coleção Guilherme Gaensly. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Fotografia 39. *Jardins do Parque do Anhangabaú* (1925)

Coleção Guilherme Gaensly. Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2017.

Na década de 1920, a cidade cresce e está cheia de vida e burburinhos. Segundo Petrone (1956, p. 132), a partir de 1916, a *Light* passa a fornecer luz elétrica, as ruas principais do centro estão pavimentadas; há serviços de água, esgotos e transporte, que contribuem com o planejamento da cidade. Anteriormente, a Pauliceia abrigava um ar “tristonho e provinciano” (PETRONE, 1956, p. 132). Mas, seu coração pulsava por encontros, luzes e mais luzes. No início do século XX, a maioria das ruas paulistanas era iluminada a gás, conforme já mencionado.

No entanto, a partir de 1922 ocorre a expansão da iluminação elétrica, em várias partes da cidade, mesmo em bairros mais distantes da área central, como Água Branca, Lapa, Ipiranga e Penha.

Na região central, preponderavam as obras urbanísticas. Em 1915, iluminação do Trianon (Miradouro) da Avenida Paulista; em 1916, todo o Triângulo, a esplanada do Teatro Municipal e os relógios públicos. A partir de 1918, da Avenida Paulista até ao Vale do Anhangabaú, a Bela Vista e o Largo da Concórdia (Brás). Os fios elétricos viajam em 1922 até o Jardim América, Santana e Ipiranga.

Petrone (1956, p. 132) ressalta que “em 1907, existiam na cidade 4.558 combustores de gás; em 1915, esse número elevou-se para 9.396, o que correspondia a dez vezes o de focos elétricos; e, em 1922, atingiu 10.031”. Nessa época existia o acendedor de lampiões que, de maneira pontual, percorria as ruas da cidade para lhe oferecer um pouco de brilho e alegria. A seguir, um desenho ilustrado pela modernista Tarsila do Amaral no livro *Obras completas*, poesias reunidas de Oswald de Andrade.

Figura 28. *Postes da Light*, Tarsila do Amaral

Postes da Light

Fonte: ANDRADE, Oswald. *Obras completas – poesias reunidas*. 1971, p. 119.

“Seis horas lá em S. Bento”

*Seis horas lá em S. Bento.
Os lampiões fecham os olhos de repente
À voz de comando do sino.
A madrugada imensamente escura
Abafa as arquiteturas da praça.
E a estátua de Verdi Também, graças a Deus!
[...]
Faz frio de geada esta manhã...*

*A gente se encosta nos outros, pedindo
Uma esmolinha de calor.
E o bonde abala sapateando nos trilhos
Em busca das casernas sinistras cor-de-chumbo.
(ANDRADE, 2009, p. 116)*

Fotografia 40. *O acendedor de lampiões*

Fonte: <http://noblato.globo.com/geral/noticia/2015/10/o-acendedor-de-lampioes-15-10-2015.html>

Quanto à pavimentação das ruas e praças (PETRONE, 1956, p. 132), utilizava-se o macadame e paralelepípedos de granito. Foi na administração do Prefeito Antônio Prado que ocorreu uma valorização do espaço urbano, também os serviços de águas e esgotos serviam apenas a uma parte da cidade, e não acompanhavam o ritmo acelerado do crescimento urbano; utilizavam-se os mananciais da Serra da Cantareira e do Rio Cotia.

Já quanto aos transportes urbanos, Petrone (1956, p. 134-5) define que as primeiras linhas de bondes elétricos, cuja concessionária era a *Light*, foram inauguradas em 1900 e comunicavam a área central da cidade com a Barra Funda, a Vila Buarque e o Bom Retiro; mas havia os bondes de tração animal e algumas linhas a vapor para Santo Amaro e Cantareira. No entanto os automóveis não passavam de 2.500, símbolo de poder e ostentação do paulistano. Em 1918, os automóveis particulares eram em número de 1.234.

Em 1921, a *Light* mantinha em serviços 407 bondes para passageiros. E o número de automóveis particulares em 1921 subira para 2.380; mesmo assim, compunha apenas 20% do total de veículos motorizados. Observa-se na tabela abaixo que o número de bicicletas era

maior que o de automóveis particulares. Além do transporte a navegação, que não era desprezível.

Tabela 4. *Outros veículos* (1921)

Bicicletas	3.312
Carroças de mão	870
Barcas	311
Botes	133
Carros para enterro	15
Lanchas ou botes a vapor	10
Balsas	2
Total	4.653

Fonte: Petrone, 1956, p.136.

Tabela 5. *Veículos de tração animal* (1921)

Carroças	8.468
“Aranhas”	934
Carruagens	68
Carros de bois	57
Tílburi	49
Carretões	7
Troles de sítio	6
Total	9.589

Fonte: Petrone, 1956, p.136.

Tabela 6. *Veículos motorizados* (1921)

Automóveis particulares	2.380
Automóveis de aluguel ou carga	1.419
Motocicletas	278
Total	4.077

Fonte: Petrone, 1956, p.136.

Com a expansão urbana da cidade, os veículos são símbolos de relevância para os paulistanos. O poeta modernista Oswald de Andrade, em sua fase Pau-Brasil (SCHWARZ, 2002, p. 15), “adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: tema o Brasil pré-burguês”, e escreve o poema “Pobre alimária”.

“Pobre alimária”

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motoneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote
 (ANDRADE, 1971, p. 120)

Para Roberto Schwarz (2002, p. 15), o poema revela que São Paulo, nesse período, é uma cidade adiantada, pois tem bondes, motoneiros, advogados e escritórios, mas simultaneamente é atrasada, pois também há uma carroça, um cavalo e um carroceiro que estão atravessados no trilho do bonde. Entre esses elementos, os advogados e os escritórios são pertencentes a uma sociedade moderna e progressista.

Assim, a poética é paradoxal como a cidade. Ao mesmo tempo em que parece buscar a modernidade, tangencia um peculiar atraso. Seja na relação do meio de transporte, seja nos profissionais, na conjuntura da urbana da cidade, na segregação das classes sociais contrastantes, entre outros aspectos.

De uma lado, o bonde, os advogados, o motoneiro e os trilhos; do outro, o cavalo, a carroça e o carroceiro: são mundos, tempos e classes sociais contrastantes, postos em oposição. A vitória do bonde é inevitável, mas como a diferença de tamanho entre os antagonistas não é grande, e a familiaridade das suas presenças é igual, o enfrentamento guarda um certo equilíbrio engraçado. Espero não forçar a nota imaginando que, no espaço exíguo do cromo da província, algo do empacamento de uma parte se transmite também à outra. (SCHWARZ, 2002, p. 15)

A literatura Pau-Brasil é fruto dos conflitos estruturais que ocorriam no mundo, a fome, a pobreza, o desemprego ocasionados com a Grande Guerra Mundial de (1914-18), que vão impulsionar a economia brasileira e ampliar seu mercado interno, como força geradora de novos organismos econômicos, para o desenvolvimento industrial em São Paulo e outras metrópoles brasileiras. O sentimento nacionalista dos modernistas é o próprio “ovo de Colombo”, como afirma Paulo Prado no prefácio do livro de Oswald de Andrade sobre a poesia Pau-Brasil.

A Poesia “Pau-Brasil” é o ovo de Colombo – esse ovo como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “Pau-Basil”. (ANDRADE, 2003 , p. 89)

Ao seguir a expansão urbana, que na pretérita segunda metade do século XIX já era representativa, no primeiro quartel do século XX a cidade possuía áreas funcionais definidas (PETRONE, 1956, p. 136). O chamado “velho centro” obtivera a função comercial e ali imperava o comércio varejista e atacadista. Na cidade, havia 800 mil habitantes, que necessitavam do comércio para sobreviver. Um estudo pertinente à função comercial da cidade é citado:

Os trabalhos de Marcelo Piza e Eugenio Egas fornecem abundante material para o estudo dessa função urbana, por volta de 1921-1922. Limitar-nos-emos a pôr em destaque uns poucos mas significativos aspectos da vida comercial da Pauliceia, por essa época. É provável que existissem cerca de 10 mil casas de comércio, das quais 292 se dedicavam a artigos de importação. O abastecimento alimentar era assegurado por 2.617 armazéns de secos e olhados, 463 açougues, 183 quitandas e casas de frutas, 162 leiterias, 106 confeitarias e pastelarias, etc. Havia 198 carvoarias, 183 lenharias, 219 casas de móveis, 513 de fazendas e armazinho, 243 de calçados, 59 de fazendas, 67 de chapéus para homens, 22 perfumarias, 36 casas de brinquedos, 86 joalherias, 32 relojarias, 62 papelarias, 64 livrarias, 152 charutarias, 15 casas importadoras de automóveis, 28 de acessórios para automóveis etc., além das que forneciam artigos para a indústria e materiais de construção. Resta acrescentar a existência de 30 estabelecimentos bancários. (PETRONE, 1956, p. 137)

A metrópole pode ser descrita por três funções ou zonas, conforme Petrone (1956, p. 140): o centro comercial dos bairros elegantes e dos arrabaldes populares. O centro comercial é formado pelo Triângulo: Rua 15 de Novembro, São Bento e Direita. Encontram-se, também, os bancos e as principais casas comerciais, as grandes confeitarias, casas de bebidas e as redações dos jornais, estabelecimentos de modas, joalherias etc. do mundo elegante. De maneira pontual, aparecem os bairros elegantes e junto às grandes Avenidas Carlos de Campos, Paulista, Campos Elísios, Brigadeiro Luís Antônio, Liberdade, Higienópolis, entre outros. Os bairros populares – Brás, Bexiga e Cambuci, longe do centro e dos mais importantes estabelecimentos comerciais.

A vida funcional da cidade nos primeiros 25 anos contava, também, com alguns profissionais liberais: somavam-se cerca de 320 dentistas, 220 farmacêuticos, 176 engenheiros civis e arquitetos.

Em 1929, com a inauguração do edifício mais alto e imponente da cidade, o Martinelli, a cidade desponta para uma ampla evolução urbana. O poeta, diante da

remodelagem urbanística, escreve em *Losango cáqui* sobre suas legítimas sensações na metamorfose da Pauliceia.

“A manhã roda macia a meu lado”

A manhã roda macia a meu lado

Entre arranhas – céus de luz

Construídos pelo melhor engenheiro da terra.

Como ele deixou longe as renascenças do sr. Dr. Ramos de Azevedo!

De que valem a Escola Normal o Théâtre municipal de L’Opéra

E o sinuoso edifício dos Correios-e-Telégrafos

Com aquele relógio-diadema made inexpressively?

Na Pauliceia desvairada das minhas sensações

O Sol é o sr. Engenheiro oficial.

(ANDRADE, 2009, p. 129)

A cidade atingia um crescimento vertiginoso. As fotografias a seguir apresentam o Edifício Martinelli, construído em 1929 pelo bem-sucedido imigrante italiano comendador Giuseppe Martinelli, chegado ao Brasil em 1889, no Rio de Janeiro.

O projeto era do arquiteto húngaro William Fillinger, da Academia de Belas-Artes de Viena. A partir de 1924 deu-se início à construção, localizada entre as Ruas São Bento, Líbero Badaró e Avenida São João. Nesse período, eram raras as construções em São Paulo com mais de cinco andares. Esta era a intenção do italiano conde Martinelli: deixar um legado para a cidade, ou seja o primeiro arranha-céu construído ali.

Todo o material da obra utilizado era importado da Europa pela própria importadora de Martinelli. Trabalharam na obra, segundo dados do site do Condomínio do Edifício Prédio Martinelli, cerca de seiscentos operários e noventa artesãos, entre italianos e espanhóis; além do próprio Giuseppe Martinelli.

O edifício, inaugurado em 1929, torna-se o primeiro arranha-céu da cidade de São Paulo, um ícone para a época: tinha trinta andares, conforme o desejo de Martinelli, cuja residência foi projetada nos últimos cinco andares do edifício.

Durante a Segunda Grande Mundial, em 1943, com a declaração do Brasil de guerra contra o eixo, todos o bens do italiano, inclusive o próprio prédio, são confiscado pela União,

quando alteram o nome para Edifício América. Após o fim da guerra, ocorre um crescimento imobiliário na cidade de São Paulo. Em 1947, outros edifícios com mais andares são construídos e o prédio Martinelli perde o título do mais alto da cidade.

Nas décadas de 1960 e 1970, o Martinelli entra em decadência e torna-se a moradia de muitos sem teto; o que corrobora para sua degradação. Somente no findar da década de 1970, em 1979, com a desapropriação e a total revitalização do edifício, que ele é então reinaugurado⁴.

Figura 29. *Perspectiva do projeto do Edifício Martinelli (1929)*

Fonte: <http://www.prediomartinelli.com.br/historia.php>. Acesso em: 14 jan. 2017

⁴ Vale lembrar que todas as informações sobre o Edifício Martinelli em que está embasado o presente texto foram retiradas do site da própria história de sua construção, conforme o seguinte endereço: <http://www.prediomartinelli.com.br/historia.php>.

Fotografia 41. *Vista aérea do Edifício Martinelli (1929), esquina da Av. São João*

Vista aérea do recém-inaugurado edifício Martinelli (c. 1929)

Fonte: <https://de.pinterest.com/explore/avenida>. Acesso em: 14 jan. 2017

Fotografia 42. *Edifício Martinelli* (1940)

Rua do Seminário – Centro (1940) – São Paulo

Coleção Hildegard Rosenthal Fonte: Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/> Acesso em: 14 jan. 2017

Assim, não poderia estar ausente desta leitura da cidade de São Paulo um de seus mais famosos cartões-postais, o saudoso prédio Martinelli, símbolo da urbanização paulistana e que também esteve presente nos versos do poeta:

“Dor”

(15 de outubro de 1933)

E agora apontai-me, janelas do Martinelli,

*Calçadas, ruas, ruas ladeiras rodantes, viadutos,
Onde estão os judeus de consciência lívida?
Os tortuosos japoneses que flertam São Paulo*
(ANDRADE, 2009, p. 385)

A imagem da cidade cumpria seu papel urbano, mas na política e na economia uma terrível crise aguardava. Sobre a crise do café, que assola principalmente os fazendeiros paulistas, cabe lembrar que, após um período marcado pela economia de exportação cafeeira, desde os primórdios dos anos de 1920 a produção do café sempre foi maior do que sua exportação, em razão da política de incremento do plantio do governo. No entanto, a estocagem do excesso produzido das sacas do café era considerável dispendioso.

Assim, antes mesmo da crise, muitas safras ficavam estocadas nos armazéns gerenciados pelo Instituto de Café em grande quantidade. Muitas vezes vendia-se safras passadas no mercado externo. No mercado internacional, o consumo do café brasileiro não cresceu; o que favorecia outros mercados internacionais.

Martins (2010, p. 209) aponta que os fazendeiros de café não tinham grandes opções: ou não colher o produto para não comprometer o orçamento, ou procurar ajuda financeira para colher e estocar o produto, mas a última solução seria impraticável, pois o café não poderia ser negociado a curto prazo; seriam necessários pelo menos dez anos para o equilíbrio do mercado econômico.

Desde a Primeira República (1889-1930), o desenvolvimento econômico e político do Brasil manteve-se pela oligarquia ruralista dos partidos PRP (Partido Republicano Paulista) e PRM (Partido Republicano Mineiro), de acordo com a “política do café com leite”, que corrobora o contexto da crise do café. A crise econômica de 1929 tem a proteção e o interesse dos políticos da oligarquia ruralista paulista, e, nesse ínterim, muitos já dialogam com a modernidade do mercado industrial. Assim exprime José de Souza Martins:

Quando a crise começou, em 1929, Washington Luís era o presidente. Aparentemente, o seu governo era a expressão do poder dos fazendeiros de café. Mas sabe-se que ele discordava dos cafeicultores sobre a política do café e que tinha com os industriais um relacionamento bem diverso do que supõe o esquematismo que, em outros autores, contrapõe o que se supõe serem os interesses da burguesia industrial aos interesses de uma suposta aristocracia agrária. Muitos fazendeiros eram acionistas de empresas não agrícolas e havia até os que eram grandes industriais, do mesmo modo que muitos industriais tornaram-se fazendeiros para verticalizar suas economias. (MARTINS, 2010, p. 210)

O autor (2010, p. 210) aponta que, segundo os estudos de alguns autores, o Estado brasileiro não estava totalmente comprometido com a hegemonia dos representantes da

economia do café e que muito menos era refém dos interesses dos cafeicultores; também não era desfavorável aos interesses dos industriais. Ainda, esses autores tomam a crise de 1929 como divisora de águas, de maneira simplista e equivocada, ao se atribuir a passagem de pré-capitalismo a capitalismo e a Revolução de 1930 como a revolução burguesa do Brasil.

Após um ano da Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas assume o poder é que medidas são tomadas para remediar a economia, que, até então, mostrava-se abalada, pois muitos fazendeiros ficaram sem recursos para enfrentar a crise e tiveram de pagar suas dívidas aos bancos com as próprias terras, segundo Martins (2010, p. 210). É o caso da família de Tarsila do Amaral, entre vários outros.

Ainda nesse debate (MARTINS, 2010, p. 207), o capítulo que se estende sobre o café e a gênese da industrialização em São Paulo é marcado por controvérsias e variados estudos que tentam explicar e interpretar a origem do processo da industrialização brasileira, com certas tendências duvidosas e questionáveis: assim, o debate não se finda.

Em 1933 (MARTINS, 2010, p. 211), publica-se o relatório do responsável pela política econômica do governo provisório, o banqueiro paulista e negociante de café José Maria Whitaker. Em seus escritos, Martins revela o contexto da crise que afligira a produção e a economia do café.

Formara-se, então, em São Paulo, um grande estoque de café, que impedia, como uma muralha de barragem, a livre saída da produção desse estado. Atrás dessa muralha debatia-se a lavoura na situação terrível de não poder nem vender o seu produto, que só chegaria a Santos depois de dois anos e meio de retenção, nem levantar sobre ele qualquer quantia, que os particulares lhe negavam e os institutos oficiais já lhe não podiam fornecer. Em consequência dessa situação cessaram de ser pagos regularmente os próprios colonos, e como, com isso, não recebessem os comerciantes do interior, o que já lhes tinham adiantado, deixaram, por seu turno, de pagar aos atacadistas e importadores, refletindo-se, naturalmente, tais dificuldades nas indústrias, que ficaram inteiramente paralisadas. [...] Resolvida pelo governo, a demolição daquela barragem, iniciada, por outras palavras, a compra do estoque, a produção pôde escoar normalmente, restabelecendo-se, assim, o ritmo interrompido da vida econômica em todo o País. (MARTINS, 2010, p. 211)

Assim, Whitaker constata que “o comércio reanimou-se, as indústrias movimentaram-se, desapareceram os sem trabalho”. A partir de 1928, os industriais fundam o Centro das Indústrias de São Paulo, “um grupo de pressão sobre o governo para obter em seu favor uma política protecionista”, segundo Martins (2010, p. 211).

Sevcenko (2014, p. 307) aponta o seguinte texto de Blaise Cendrars, que ficou ingenuamente desapontado com “o fim do seu sonho de uma possível comunidade democrática brotando em São Paulo enraizada ao café”.

De 1929 a 1934, durante os anos cruciais da crise financeira mundial, o Instituto de Defesa do Café destruiu 36 milhões de sacas de café. Cargas de café foram atiradas

ao mar. Queimou-se café na caldeira das locomotivas. Em Santos, uma montanha de sacas de café empilhados uns sobre os outros ardeu dia e noite durante todos os anos da crise e até a declaração de guerra. Digamos uns 50 milhões de sacas. Átila e Tamerlão não foram mais eficientes. Era um absurdo. (CENDRARS, 1976, p. 188)

Sevcenko (2014, p. 307), então, escreve em seus estudos sobre a crise do café: “Não Blaise, era jogo. E quem disse que Átila e Tamerlão poderiam ser mais eficazes do que a modernidade, como você mesmo pôde comprovar, poeta-soldado? E quanta coisa mais queimou pelo mundo nesse momento?”.

A particularidade do café é que era considerada bebida masculina e de sociabilidade para ser apreciada nos cafés famosos e luxuosos, ou seja, fora de casa, Martins (2010, p. 157) afirma que era uma bebida que se tomava em conversas extradomésticas. O café fazia um contraponto com o chá; considerado bebida feminina que no interior das mansões e palacetes incorporava a mulher “à sociabilidade civilizada dos salões, no nascimento da vida privada”.

A seguir, fotografias do porto de Santos no embarque do café a partir do século XIX.

Fotografia 43. *Embarque do café* (1900)

Embarque do café (1900) – Porto de Santos

Autor: Guilherme Gaensly. Fonte: Coleção Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/> Acesso em: 14 jan. 2017

Fotografia 44. *Embarque de café para a Europa (1895)*

Embarque de café para a Europa (1895) – Porto de Santos, São Paulo
Coleção Gilberto Ferrez. Fonte: Coleção Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/> Acesso em: 23 jan. 2017

Fotografia 45. *Vista Panorâmica de Santos (1880)*

Vista Panorâmica de Santos (1880) – Porto de Santos, São Paulo
Coleção Mestres do Séc. XIX. Marc Ferrez. Fonte: Coleção Instituto Moreira Salles <http://fotografia.ims.com.br/> Acesso em: 23 jan. 2017

Figura 30. *Exposição de Café* (1927)

Setembro de 1927 – Exposição de Café no Palácio das Indústrias no Parque Dom Pedro II.
Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/36591815698726595/> Acesso em: 14 jan. 2017

Fotografia 46. *Bolsa Oficial de Café* (1922)

Fonte: <http://www.museudocafe.org.br/o-museu/fotos/> Acesso em: 25 jan. 2017

O poeta Mário de Andrade, inspirado pela crise do café em 1933, faz seu primeiro esboço da *Ópera Café*. Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes apontam a relevância do contexto da crise do café para a literatura e para o Modernismo e escrevem:

É importante, pois, constatar que o mesmo café, “mecenas” e patrocinador da geração “sarampão antropofágico”, traz com o próprio declínio e crise o fim do primeiro Modernismo em 1929, após a guerra da bolsa de Nova York e o consequente comprometimento de toda a estrutura da “semicolônia”. (TONI; MORAES, 1999, p. 261)

Café – Conceção Melodramática

Porto Parado (Primeiro Ato – Primeira Cena)

Desde muito que os donos da vida andavam perturbando a marcha natural do comércio do café. Os resultados foram fatais. Os armazéns se entulharam de milhões de sacas de café indesejado. E foi um crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se aguentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas: e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa. Os jornais aconselhavam paciência ao povo, anunciavam medidas a tomar. Futuramente. A inquietação era brava e nos peitos dos estivadores mais sabidos do porto parado, numa hesitação desgraçada, entre desânimos, a cólera surda esbravejava, se assanhavam os desejos de arrebentar. (ANDRADE, 2009, p. 538)

Porto Parado (Primeiro Ato – Primeira Cena)

Coral do Queixume

Os Estivadores:

Minha terra perdeu seu porte de grandeza...

O café que alevanta os homens apodrece

Escravidado pela ambição dos gigantes da mina do ouro.

A planta nobre, o grão civilizador

Que jamais recusou a sua recompensa

Nada mais vale, nada mais.

Que farei agora que o café não vale mais!

Essa força grave da terra era também a minha força.

Ela era verde e me ensinava o futuro.

Ela era encarnada e audaciosa

Era negra e aqueitava o meu coração.

Foi ela que deu à minha terra o seu porte de grandeza

E hoje nada mais vale, nada mais.

Café...Café...Eu exclamo a palavra sagrada

Café!...O seu fruto me trazia o calor no coração

Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso

E agora ele me nega o pão.

Que farei agora que o café não vale mais!

Porte de grandeza, odor da minha terra, força da minha vida,

Que farei agora que pra mim não vales mais!

(Os estivadores se encostam nas pilhas de sacas de café, desanimados. Um grupo deles, no chão está jogando baralho.)

(ANDRADE, 2009, p. 565-6)

Além da crise do café de 1929 e o período urbanístico na cidade de São Paulo que se estende a partir dos anos 1920, ocorre um notório crescimento populacional. A Tabela 5 representa o quadro de evolução populacional da cidade de São Paulo e da região metropolitana. Mostra as taxas de crescimento vertiginoso da população, a partir do ano de 1872 até 1930.

Tabela 7. *Crescimento populacional de São Paulo*

ANOS	BRASIL	%AUM.	S.PAULO estado	% AUM.	CIDADE S.P.	%AUM
1823**	4.000.000					
1850**	8.020.000	100,5				
1872*	9.930.478	23,82	840.000		31.400	
1886**					44.030	40,22
1890*	14.333.915	44,34	1.400.000	66,66	65.000	47,62
1895**					130.000	100
1900*	17.438.434	21,65			240.000	84,61
1905**					300.000	25
1910**	23.000.000	31,89			375.000	25
1920*	30.635.605	33,19	4.592.188	228,01	579.033	54,40
1930**			5.851.475	27,42	901.645	55,71

* Dados estatísticos IBGE (corrigidos) Anuário Estatístico IBGE, 1990. ** Dados presumidos, sem correção.

Fonte: Cadernos de História de São Paulo. 3 e 4 out.-dez. 1994 e ago.-out.1995.

Segundo Raquel Glezer (1994, p. 18), a explosão demográfica é notória. Na tabela apresentada, a partir de 1823 a 1930, observa-se a estatística da população nacional brasileira e a proporcionalidade com a população do estado de São Paulo e a seguir da própria cidade. Nota-se um processo vertiginoso do crescimento urbano, de acordo com as proporções e progressões estatísticas populacionais.

A autora aponta, também, para os parâmetros de crescimento da cidade que contribuíram ao processo. Primeiramente sobre o aspecto da necessidade de mão de obra para as lavouras de café por conta da transição do trabalho escravo para o trabalho livre, no final

do século XIX; em consequência dessa substituição, entraram nesse período só no estado de São Paulo 700 mil imigrantes.

Raquel Glezer (1994, p. 18) ressalta também que, a partir dos finais do século XIX, chegaram os imigrantes em um sistema de contrato de trabalho para trabalhar nas fazendas de café e, também, na área urbana, nos locais onde não existiam artesãos ou operários especializados. De 1870 a 1900, a área urbana apresentou um crescimento progressivo que não havia ocorrido em trezentos anos.

A vila e cidade concentraram-se entre o Anhangabaú e o Tamanduateí, o Triângulo. O espaço urbano é então ampliado e aumentam seus tentáculos. A população urbana dobrou em cinco anos: em 1890 com 65.000 habitantes, em 1895, 130.000 e, ao chegar a 1900, 240.000 habitantes, ou seja 84,6%, no que resulta em uma explosão demográfica de 269% na década, quase 14% ao ano, conforme os registros da autora.

A cidade cresceu oferecendo serviços e infraestrutura para o comércio do café e consumo dos fazendeiros, atraindo os libertos, os imigrantes, os caipiras expulsos das áreas rurais próximas, os migrantes de outras regiões do país. O processo de macrocefalia urbana se iniciou, e em 1900 ela já concentrava 12,3% da população estadual. (GLEZER, 1994, p. 18)

Cabe nesse âmbito dizer que José de Souza Martins discute em profundidade a história social de transição nas relações de trabalho, da escravidão ao colonato. A ideia do trabalhador livre muitas vezes é revelada de maneira disforme, o que remete a outra compreensão dos fatos ocorridos, daí a relevância de explanar seu diálogo nos estudos.

Na história visual do mundo do café, há fotografias de imigrantes chegando de navio ao Porto de Santos, imigrantes no porto embarcando em trem de São Paulo Railway com destino à Hospedaria, em São Paulo, imigrantes trabalhando nos cafezais. De certo modo, há um triunfo imagético do trabalho livre na confiante expectativa dos que foram desenraizados na pátria de origem em relação ao desconhecido da terra da adoção. As fotografias antigas contam a história de um articulado e contínuo sistema de abastecimento das fazendas de café com a mão de obra importada.

Há também uma história visual da transição nas relações de trabalho, da escravidão ao colonato. Há fotografias de colônias, misto de aldeias e vilas operárias, de portas voltadas para a rua, o avesso das senzalas, de portas voltadas para dentro do quadrado. A porta da casa do colono voltada para a rua era, num certo sentido, símbolo do trabalho livre, símbolo do fim do confinamento do trabalhador. O cativo do trabalhador tutelado pelo feitor, com a abolição, passa a depender do feitor que cada um tinha agora dentro de si. Durante muito tempo, até o casamento do colono de uma fazenda com a colona de outra dependia de permissão do fazendeiro, do mesmo modo que ausentar-se para ir à cidade por algum motivo era algo que dependia de autorização. A liberdade jurídica do colono não coincidia com a sua liberdade social. Nessa transição, os símbolos do trabalho livre foram mais fortes do que a efetiva liberdade do trabalhador. (MARTINS, 2010, p. 157)

Ao se basear no texto citado de Martins, a seguir fotografias dos imigrantes que chegavam ao Porto de Santos para embarque na Railway, que fizeram parte da história visual do mundo do café.

Fotografia 47. *Imigrantes a bordo do vapor com destino a Santos* (início do século XX)

Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/4009866/> Acesso em: 17 jan. 2017
Arquivo Público do Estado de São Paulo

Fotografia 48. *Imigrantes a bordo do vapor com destino a Santos* (início do século XX)

Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/4009866/> Acesso em: 17 jan. 2017
Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Fotografia 49. *Desembarque de imigrantes no Porto de Santos, SP (1907)*

Desembarque de imigrantes no Porto de Santos (SP), 1907.

Fonte: <https://intelectuaisdahistoria2.wordpress.com/2013/03/26/> Acesso em: 14 jan. 2017
Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Fotografia 50. *Trem com imigrantes em 1930 com destino à Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo*

Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/4009866/17/> Acesso em: 14 jan. 2017
Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Fotografia 51. Trem com imigrantes em 1930 com destino à Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo

Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/4009866/> 17 Jan 2017 Acesso em: 14 jan. 2017
Arquivo Público do Estado de São Paulo

Sevcenko (2004, p. 25) discute, com relação ao surto de prosperidade da cafeicultura em São Paulo, que se reconfigura um mercado de mão de obra em escala mundial, que atrai pessoas para essa região.

Ao desembarcarem em superlotação vindos dos vapores do Sul e Centro da Europa, do Oriente Médio e do Extremo Oriente, eram encaminhados para a Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo, para, depois, seguirem em especial para as lavouras do café. Com o declínio dos preços nas três primeiras décadas do século XX, os imigrantes trabalhadores das lavouras eram atraídos pelo crescimento das atividades industriais e comerciais.

O surto imigratório explica, também, o aumento demográfico no Estado e na cidade de São Paulo nesse período. Com o crescimento demográfico na cidade, a especulação imobiliária torna-se atividade rentável. No texto a seguir, Sevcenko analisa o contexto histórico do momento.

O boom da cafeicultura transfigurou a cidadela provinciana desde o terço final do século XIX, desencadeando um processo de reforma urbana que se estende até hoje. Essa primeira fase do processo de urbanização moderna, assinalada pela atualização em sintonia com os padrões cosmopolitas do mercado capitalista internacional, definiu já o que seria o caráter disfuncional do desenvolvimento da cidade. A aversão das novas elites em relação aos rios, às várzeas e à natureza exuberante da

Piratininga, que faziam justamente dessas as áreas sagradas para os índios e as mais atraentes para os negros e seus descendentes, secretou um pendor deletério das camadas dirigentes para estabelecer os referenciais da cidade na sua própria área construída, nos portentos da engenharia, nas dinâmicas dos fluxos de mercadorias, finanças e comunicações, nos processos de valorização cumulativa pela concentração de riquezas, nos nichos de segregação social e assepsia ambiental. (SEVCENKO, 2004, p. 25)

Diante desse contexto sobre a história do crescimento explosivo de São Paulo, Sevcenko (1989, p. 30) apresenta de maneira atualizada esse viés histórico, que muitas vezes é narrado por propaganda populista como subterfúgios da realidade, mas, sim, aparece de uma maneira imagética e difusa.

A história de crescimento explosivo de São Paulo não decorre de seus potenciais intrínsecos, como sempre pretende fazer crer a propaganda populista, nem tampouco comporta alguma gênese orgânica ou alguma diretriz estruturadora. Ela manifesta os profundos desequilíbrios econômicos, sociais e regionais, característicos do subdesenvolvimento do país. O crescimento desmesurado da cidade compõe assim a aflição crescente de gentes deslocadas compulsoriamente de suas origens rurais e arrastadas para o destino imprevisível da precariedade das periferias e da inconsistência do mercado de trabalho. As altas expectativas que essa aflição coletiva gera, entretanto, deflagram as energias tanto das práticas especulativas quanto da manipulação política, formas gêmeas de rapinagem que se nutrem do desespero, usando como isca, naturalmente, a esperança. (SEVCENKO, 2004 p. 30)

Diante da história do crescimento explosivo de São Paulo, Maria Stella Martins Bresciani define o que é a cidade urbana, moderna e cosmopolita, assim como a Pauliceia:

A grande cidade é o lugar por excelência da forma mais acabada do individualismo – a independência individual e a diferença pessoal – moldando-se através de critérios simplesmente quantitativos. O individualismo racionalmente constituído, num movimento que iguala as pessoas pela lei, pela divisão do trabalho, pela moda, pela universal desigualdade de acesso aos bens de consumo, pela impessoalidade das trocas, revela seu avesso nas dobras das ruas das metrópoles onde pessoas e cenas desconcertantes surpreendem o transeunte incauto. O homem perdido no anonimato da multidão se dilui nessa massa informe dos habitantes das grandes cidades, se assemelha a todos, quando o que mais deseja é expressar sua diferença. O tempo forte do trabalho, dias e horas, ritmados na cadência das máquinas de produzir, de vender, de aprender e ensinar, interrompidos pelo tempo do descanso. E contudo, a grande cidade reserva surpresas... (BRESCIANI, 1993, p. 27)

“Dans les plis sinueux des vieilles capitales, où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements, j’éguette...” [Nas dobras sinuosas das capitais de idade, onde tudo, mesmo o horror, se transforma em encanto, eu vejo] (Baudelaire, *Tableaux parisiens*, 1857)

A cidade é o cenário urbano das múltiplas faces, são os desdobramentos da vida cotidiana, que estão escritas nas diversas histórias de seus moradores, dos “dez milhões de rosas paulistanas”. A cidade é o palco das realizações da vida. É o cenário urbano, no qual, insere-se a garoa, as chuvas, os amores, as desigualdades, enfim, a poesia. É a chuva no

contexto urbano que a pesquisadora Bresciani elege para evocar em meio às memórias de uma cidade grande, conforme ilustra a seguir:

“Seul l’enfant d’une grande ville peut comprendre ces jours de pluie...” [Apenas a criança de uma grande cidade pode entender aqueles dias chuvosos... (BENJAMIN, 1989, p.192)]. A chuva que, segundo Benjamin, incita os filhos da grande cidade a essa dobra sobre si mesmo, a voltar como em sonho à primeira infância, às recordações desses dias não só cinzas, mas sobretudo uniformes, que obrigam a fazer a mesma coisa, da manhã à noite, a sequência das partidas de xadrez, a leitura, as intermináveis pequenas discussões. Esse interior burguês, parte importante também na memória de Oswald de Andrade, a mãe doente sempre deitada no sofá de palhinha da sala de jantar, “coração da casa”, que daí dirigia, e que contrasta com a lembrança de seu pai, que abrirá com o próprio esforço a Vila Cerqueira César, transformando uma chácara em bairro urbano aonde chegava até o bonde da Light.

A sucessão de lembranças quase simultâneas, diversas e diferentes, constitui condição essencial para apreensão do espaço da cidade. O tempo morto dos dias de chuva se iguala ao tempo do trajeto que vai da moradia à fábrica, à oficina, ao escritório, como tempo cinzento ou gasto inutilmente, pois sem compensação monetária; e na lógica do urbanista visto como obstáculo a ser superado pelas opções técnicas disponíveis. Duplo obstáculo que remete a uma melhor organização dos espaços para abreviar o trajeto e evitar o gasto, desgaste das energias vivas. (BRESCIANI, 1993, p. 32)

O debate sobre o crescimento da cidade de São Paulo perpetua-se entre os estudiosos. A cidade configura-se conforme a utilização de seu espaço por residências de luxo, cortiços, favelas, indústrias, comércio, vias de passagem, ruas, bairros, entre outras funções. A urbanização expande-se pelas artérias da metrópole. Seabra é contundente nesse aspecto, segundo seus escritos a seguir:

A sequência temporal das formas urbanas (cidade-bairros-subúrbios-metrópole-periferias) se configurou por desdobramentos sucessivos, sempre sob os imperativos de aceleração das formas de uso do tempo e sem, necessariamente, apagar os traços do que veio antes. A incorporação de novas frentes de expansão do espaço urbano em decorrência da concentração industrial e da consequente formação e diversificação dos mercados de bens, de produtos e de trabalho, além de tornar muito denso o espaço urbano, discriminavam modalidades de uso, segundo as determinações do valor econômico da terra, à medida que o urbano se configurava como quadro de vida. As demandas crescentes de áreas de uso público (a infraestrutura material do urbano) e de uso privado (conjuntos residenciais, condomínios verticais, cortiços, favelas) implicavam, sempre, em novos conteúdos da urbanização, a medida que se configurava a metrópole. Foram, sobretudo, o Estado e os empreendedores privados os agentes interessados nesse processo. (SEABRA, 2004, p. 271)

A cidade de São Paulo, assim como o poeta, veste sua máscara desde o início do século XX. Agora as desigualdades sociais podem fluir mais acelerado; assim como o crescimento urbano. Crianças nas fotografias trabalham como engraxates e também como prestadores de serviços, para colaborar no sustento da família. Paradoxalmente de pés descalços, passam ali grande parte do dia, na região central, e reproduzem os efeitos maléficos do capitalismo excludente.

Fotografia 52. *Meninos engraxates* (c.1910) – Largo São Bento, SP

Coleção Vincenzo Pastore

Fonte: Instituto Moreira Salles http://fotografia.ims.com.br/sites/#1495376843958_150 Acesso em: 18 jan. 2017

Fotografia 53. *Pequenos prestadores de serviço jogando bola de gude* (c.1910) – Estação da Luz, SP

Coleção Vincenzo Pastore

Fonte: Instituto Moreira Salles http://fotografia.ims.com.br/sites/#1495376843958_150 Acesso em: 18 jan. 2017

A metrópole tentacular, em sua crescente explosão, segue caminhos em diversas direções, incorpora novos bairros, subúrbios e periferias; porém não de forma homogênea, mas sincronizada com os aspectos econômicos de cada área da cidade.

Ora em direção às vias férreas, que correspondem às fábricas instaladas e formam os núcleos operários ou vilas; ora no sentido das estradas de rodagem, a linha de bondes, como o núcleo de Santo Amaro, e a construção das represas da *Light*, além da importante feição comercial de algumas regiões da cidade. Aroldo de Azevedo descreve o crescimento tentacular da cidade:

A cidade, que durante três centúrias permanecera enclausurada num âmbito que não tinha mais de 1 km de raio, passou a atingir, através de seus tentáculos, distâncias de 15 e 20 km em relação ao seu centro, ao mesmo tempo em que, gradativa mas aceleradamente, encobria com seu casario os espaços vazios existentes entre tais tentáculos. Em cada ano, as construções urbanas, que não chegaram à cifra de 500 em 1901, passaram à média anual de 20 000, a década em que nos encontramos.

Colocando São Paulo numa posição de merecido destaque entre as grandes aglomerações urbanas do Mundo, esse crescimento constitui outro motivo de reflexão e exige, naturalmente, uma explicação satisfatória. (AZEVEDO, 1956, p. 10)

Sobre essa temática de Aroldo de Azevedo que celebra a cidade de São Paulo, o geógrafo ainda corrobora com um mapa que tematiza esse crescimento a partir da área central da Vila de Piratininga desde 1874 até os anos de 1950. O **mapa esquemático e sem escala**, após a citação a seguir apresenta os bairros alcançados a uma distância de vinte quilômetros aproximados. Azevedo complementa:

O espetacular crescimento da cidade de São Paulo – Com 31 000 hab. Ao iniciar-se a década de 1870-80, a cidade de São Paulo viu sua população duplicada em 1890; mesmo assim, circunscrevia-se dentro de uma área com pouco mais de 2 km de raio. A partir de 1950, decorridos apenas 60 anos, alcançou a cifra de 3 milhões de habitantes e passou a entender-se em muitos pontos, a mais de 15 km de seu centro. (AZEVEDO, 1956, p. 11)

Mapa 10. *Mapa esquemático circunferencial*

Fonte: Azevedo, 1956, p.11.

Langenbuch aponta as definições da área metropolitana de São Paulo e seus limites geográficos com cidades vizinhas; o que possibilita a migração pendular de seus habitantes, principalmente entre os eixos suburbanos e a área central da cidade geradora de empregos e serviços. Essa fisionomia é bastante comum da cidade grande que atende outras cidades menores ou mesmo bairros mais distantes da urbanização embrionária. Nota-se no texto a seguir:

A área metropolitana de São Paulo assim definida constitui uma realidade geográfica no sentido de ser uma área que engloba todos os distritos intensamente urbanizados vizinhos a São Paulo, e que com ela mantém importantes relações de migração pendular.

Dado o tratamento por unidades político-administrativas, o “cinturão suburbano periférico” fica cortado ao meio: algumas porções integram a “área metropolitana”, outras não. Acrescente-se que a inclusão ou exclusão não repousa nas características geográficas encerradas por ditas porções, mas tão somente no fato de pertencerem a este ou aquele distrito.

Consequentemente, subúrbios rurais e “eixos de urbanização embrionária”, bem como subúrbios “de cunho urbano” isolados, em parte ficam dentro da área metropolitana, em parte fora. Os que se acham incluídos, o foram apenas, podemos dizer, por acaso, e não em função de uma deliberação neste sentido. (LANGENBUCH, 1968, p. H+87)

Pierre Monbeig, em seus estudos sobre a história econômica da cidade de São Paulo, observa o crescimento policêntrico e sua expansão tentacular, que engloba antigos distritos e avança em quilômetros circunscritos, a partir do centro da capital, ou mesmo do “eixo de urbanização embrionária”, até os novos subúrbios periféricos.

Neste seu desenvolvimento policêntrico, a expansão da primeira metade do século XX acabou englobando antigos distritos e promovendo o surgimento de novas aglomerações. Em 1º. De setembro de 1947, Santo André já era uma cidade de 127.349 habitantes, enquanto Santo Amaro tinha 25.436, Osasco 27.764, Nossa Senhora do Ó 22.936, Santana 66.307, Tucuruvi 49.388 e Guarulhos 22.409. A aglomeração urbana de São Paulo projetou-se ao longo das estradas de rodagem e das ferrovias, principalmente daquelas que conduzem aos centros de produção agrícola do Estado e ao porto de Santos. Meio século antes, os pontos extremos da cidade não estavam além de dois quilômetros do Centro [...] (MONBEIG, 2004, p. 65-6)

A fotografia a seguir revela o crescimento da cidade de São Paulo inserida no processo intenso de urbanização e periferação. O Centro já não comporta mais tantas edificações, isso é notório. A degradação da área é visível. Os cortiços, fontes de lucro de muitos especuladores imobiliários, contribuem para o avanço da população até as áreas suburbanas da cidade, conforme leitura de Langenbuch e das lentes de Lévi-Strauss.

Fotografia 54. *Rua Santana do Paraíso – Bairro da Liberdade (c.1937)*

Autor: Lévi-Strauss, Claude.

Fonte: Instituto Moreira Salles- <http://fotografia.ims.com.br/sites/> Acesso em: 19 jan. 2017.

A seguir, no mapa apresentado é possível observar a área urbanizada já em processo de expansão até 1929, conforme os estudos apontam, estendendo-se até o período de 1949. A área do eixo embrionário, citada por Langenbuch é mostrada pelo crescimento urbano a partir do núcleo central e alcança as demais áreas periféricas circunscritas no mapa até 1949. Além dos distritos e parques atuais, corpos d'água e limite da área de proteção dos mananciais, conforme refere-se a legenda.

Mapa 11. Área urbanizada da cidade de São Paulo 1930 a 1949

Nesse período, entre os anos 1920 e 1930, a garoa na área central da cidade ainda era a protagonista das tardes, principalmente nos caminhos pelos quais Mário de Andrade flanava.

Belfort Mattos afirma que o termo clima significa: “o conjunto de fenômenos meteorológicos que caracterizam o estado atmosférico de um determinado lugar” (MATTOS, 1925, p. 11). O clima da cidade de São Paulo tem suas particularidades que a diferenciam de outros locais do mundo, conforme apontam estudos meteorológicos, pela sua localização estratégica de latitude e altitude. Essa é uma característica climática que se revelou como facilitadora no desenvolvimento urbano. Assim, Ary França (1956, p. 69) descreve de maneira imagética o clima da cidade e inicia o texto em caixa alta:

LOCALIZADA EM UM PLANALTO, na latitude do Trópico de Capricórnio, a cidade de São Paulo possui um clima de ritmo tropical, modificado pela altitude, com características locais acentuadas que se devem, principalmente, à topografia da região do Alto Tietê e à sua relativa proximidade do mar.

Ressalvados os valores normais ou médias resultantes, assim como as diferenças de altitude e de latitude, pode-se associar o clima paulistano ao de numerosas localidades situadas no planalto e não longe das escarpas da Serra do Mar.[...]

Inegavelmente, é o clima tropical temperado pela altitude uma das características geográficas mais originais da região em que se ergue a cidade de São Paulo e, até mesmo, um dos fatores de sua evolução urbana. Com efeito, o Planalto Paulistano apresentou-se, desde os primeiros tempos, como uma região onde foi fácil a adaptação de colonizadores brancos e, ainda hoje, continua a exercer inegável atração sobre os imigrantes provenientes das áreas temperadas do Hemisfério Norte. Muito cedo desenvolveu-se a ideia de um clima estimulante e favorável à saúde, na região de São Paulo. (FRANÇA, 1956, p. 69-70).

Aroldo de Azevedo concorda com Ary França a respeito da relevância da localização geográfica da cidade de São Paulo sobre os aspectos climáticos; que insere características peculiares ao planalto e o transforma singularmente.

De fato, apesar de encontrar-se praticamente sob o Trópico de Capricórnio, a temperatura média anual da cidade de São Paulo oscila entre 17° e 18° C, com mínimas médias de 13°, o que pode causar espanto a quem desconheça os pormenores de sua situação geográfica[...] e isto acontece por influência do fator altitude. (AZEVEDO, 1956, p. 5-6)

Cabe nesse âmbito descrever a escultura do modelado geomorfológico do Planalto Paulistano mediante as influências de sua localização. Assim, é possível correlacionar com a existência da umidade, que forma a garoa e a torna característica peculiar e embrionária da história da cidade.

Embora poucas dezenas de quilômetros a separem das águas do Atlântico, acha-se a capital paulista situada numa altitude média de 750 metros acima do nível do mar, em uma das porções do extenso Planalto Atlântico brasileiro, para a qual Fernando F.M. de Almeida propôs a designação de *Planalto Paulistano*, em substituição à de *Planalto de Piratininga*, muitas vezes usada, mas de fundo exclusivamente histórico.

Trata-se de uma área de relevo pouco acidentado, marcada pela presença de morros e colinas de fracas altitudes (a que se acrescentam extensas planícies aluviais), cujas águas se veem drenadas pelo mais importante dos rios paulistas – o Tietê. Constituem-na terrenos cristalinos de idade arqueozoica, muito trabalhados pela erosão, em trechos dos quais se assentaram sedimentos de idade pliocênica.

Nos limites desse Planalto Paulistano, elevam-se áreas montanhosas, que formam uma espécie de grande anfiteatro, no interior do qual se aloja a cidade: a Oeste, aparece a silhueta inconfundível do maciço do *Jaraguá*, cujo cume ultrapassa 1.000 metros; ao Norte a imponente barreira da *Serra da Cantareira*, recoberta pelo manto compacto de suas matas; e ao Sul, as elevações mais modestas de *Serra do Mar*, que anunciam as escarpas da chamada *Serra do Cubatão*, debruçadas por sobre o oceano Atlântico. (AZEVEDO, 1956, p. 5-6)

Sobre a evolução do clima e seus fatores da cidade de São Paulo, assim como acontece em qualquer parte do planeta, Ary França (1956, p. 73-4) afirma que o clima de São Paulo está condicionado à quantidade de calor solar recebida pelo solo e o predomínio das massas de ar. No entanto, entre essas combinações destacam-se as influências das massas de ar Tropical-atlântica (Ta), a Equatorial continental (Ec) e a Polar atlântica (Pa).

Contudo, dentro da bacia em que se localiza a cidade de São Paulo, o fator termodinâmico exerce significativa influência, por meio das quantidades de calor absorvidas pela superfície. Existem diferenças locais entre as planícies e as colinas paulistanas e ainda entre as áreas edificadas e as com maior cobertura vegetal; o que caracteriza variações microclimáticas. Assim, em toda a área urbana da capital paulista os problemas urbanísticos ligados à insolação são considerados.

Segundo França (1945, p. 13), já nesse período de 1922, registrou-se um aumento de temperatura média anual, que coincidia com o aumento da área edificada na parte central da cidade. Com variações aproximadas de 1° a 1,5° mais quente do que os arredores. Então, com o maior volume das construções da parte central e um aumento de temperatura, ocorre uma diminuição da umidade do ar; o que explicaria a diminuição da frequência do fenômeno da garoa nessa localidade e ainda o aumento das ilhas de calor ou microclimas na cidade.

A respeito do clima da cidade de São Paulo nesse período, Aroldo de Azevedo afirma:

É bem verdade que alguns outros fatores geográficos aparecem hoje, de certo modo, como negativos. Queremos referir-nos, em primeiro lugar, à característica instabilidade do clima paulistano, consequente da proximidade da escarpa da Serra do Mar e responsável pelo frequentes e sucessivos vaivéns das massas de ar. (AZEVEDO, 1956, p. 15)

O arlequim Mário de Andrade também descreve poeticamente a instabilidade climática da cidade de São Paulo em sua poesia “Momento”, na obra *Remate de males*.

“Momento”

(Novembro de 1925)

Ninguém ignora a inquietação do clima paulistano...

Pois tivemos hoje uma arraiada fresca de neblina.

Depois do calorão duma noite maldita sem sono,

Uma neblina leviana desprende das nuvens lisas

E repousou um momentinho sobre o corpo da cidade.

Ôh como era boa, e o carinho que teve pousando!

Não espantou, não bateu asa, não fez nenhuma bulha,

Veio, que nem beijo de minha mãe se estou enfezado

Vem mansinho, sem medo de mim, e pousa em minha testa.

Assim neblina ela acalmou as penas

Desta cidade histórica, desta cidade completa,

Cheia de passado e presente, berço onde nasci.

Os beijos de minha mãe são tal-e-qual a neblina madruga...

Meu pensamento é tal-e-qual São Paulo, é histórico e completo,

É presente e passado e dele nasce meu ser verdadeiro...

Vem, neblina, vem! Beija-me, sossega-me o meu pensamento!

(ANDRADE, 2009, p. 315)

Para alinhar o tempo no espaço: é a cadência desses acontecimentos que sintetiza o Modernismo pelas veias literárias e artísticas. São Paulo transforma-se na cidade cosmopolita semelhante aos grandes centros europeus. Para a literatura moderna, esse aspecto torna-se decisivo, já que ela se relaciona com a sociedade industrial, quanto à temática e aos procedimentos que dizem respeito à “simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese”. Esse aspecto, expresso por Lafetá (1974, p. 13), direciona o Modernismo nacional.

É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente. Mário de Andrade insiste nesse aspecto em várias partes do seu “O Movimento Modernista”, afirmando com humor: “Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelistas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais.” (LAFETÁ, 1974, p. 12)

Segundo Lafetá, existe um paradoxo na fala de Mário e de outros (1974, p. 12) sobre o movimento modernista ter sido patrocinado pela burguesia rural. Em seu livro *Aspectos da literatura brasileira*, na p. 241, Mário aborda essa questão. Em sua fala, ele ressalta que a aristocracia tradicional paulista, no caso a oligarquia rural, estendeu a mão para os modernistas. Dessa forma analisa Lafetá:

O paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil, durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização. Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assumia a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas poderia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela. Por outro – e isso ajuda a explicar o caráter “localista que marca tão fundamentalmente o Modernismo – a par do seu “cosmopolitismo” a burguesia faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. (LAFETÁ, 1974, p. 13)

Mário de Andrade (1974, p. 241) é contundente quando afirma que “A aristocracia tradicional nos deu mão forte”, o que torna acertada a fala de Lafetá a respeito da representação do movimento modernista, da oligarquia tradicionalista do café à modernidade da cidade urbanizada e industrial.

O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva – um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento. É interessante observar que, ainda em “O movimento modernista”, Mário de Andrade assinala a “imponência de riqueza e tradição” no ambiente dos salões, e se refere várias vezes ao cultivo da tradição, representada principalmente pela cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecendo em “almoços e jantares perfeitíssimos de composição”. Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira. (LAFETÁ, 1974, p. 13)

Um outro aspecto que cabe destacar nos estudos literários de Mário de Andrade: após sua fase Pau-Brasil, o autor passa para a fase antropofágica, assim como os demais modernistas. Inaugura, então, essa nova fase com a publicação em 1927 da obra *Clã do jabuti*, com 25 poesias reunidas de 1924.

Os versos de caráter ostensivos são representados por variações de símbolos nacionais em uma grave tônica vernacular, como enfatiza Sevcenko (2014, p. 297). No poema “Noturno de Belo Horizonte”, Mário constrói a imagem mítica de Minas Gerais. A luta dos bandeirantes estrangeiros invasores e desbravadores que adentram pelas matas das Gerais em nome da cobiça buscam o ouro e as pedras preciosas. Apropriam-se da terra brasileira. A seguir, alguns versos do poema.

“Noturno de Belo Horizonte” (1924)

*Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos,
Calma do noturno de Belo Horizonte...
O silêncio fresco desfolha das árvores
E orvalha o jardim só.
Larguesas.
Enormes coágulos de sombra.
O polícia entre rosas...
Onde não é preciso, como sempre... [...]*

*... Minas Gerais, fruta paulista...
Ouvi que tem minas ocultas por cá...
Mas ninguém mais conhece Marcos de Azevedo,
Quedê os roteiros de Robério DIAS
Prata
Diamantes cascadeantes
Esmeraldas esmeraldas esperanças!... [...]*
(ANDRADE, 2009, p. 197;199)

No próximo ano é a vez de Oswald de Andrade publicar um *Manifesto antropófago*, cuja temática passa para um nacionalismo intransigente com tonalidades de xenofobia. “*Tupi or not tupi, that is the question.*” Representa um apelo a uma identidade mítica nacional, segundo Sevcenko (2014, p. 299). Esse tom nacional provoca agitação no cenário literário, artístico e político.

Para exemplificar: na arte, Tarsila do Amaral pintará várias telas com essa temática. Com a pintura a seguir, denominada *Abaporu*, Tarsila presenteou seu marido Oswald de Andrade em 1928. Muito emocionado com o presente, Oswald batiza então a pintura com as palavras indígenas “Aba”, que significa homem, e “poru”, que é o homem que come carne humana. *Abaporu* significa o antropófago. Assim, Oswald escreve o *Manifesto Antropófago* e inicia o movimento antropofágico inspirado na obra.

Figura 31. *Abaporu* (1928), Tarsila do Amaral.

Óleo sobre tela (85 x 73 cm), Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina. Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/> Acesso em: 17 jan. 2017

Na próxima tela, a pintora usa alguns elementos da fase Pau-Brasil. As casas e a paisagem do Rio de Janeiro muito bem definidas, salientando-se as cores caipiras. Traços de exuberância e esplendor na vegetação correspondem à fase antropofágica, por exemplo as folhas parecidas com corações na árvore, onde se deita um bicho-macaco e seu filhote, característicos do onírico de Tarsila⁵.

⁵ Conforme revela a fonte de pesquisa disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/>. Acesso em: 16 jan 2017.

Figura 32: *Cartão-postal* (1929), Tarsila do Amaral

Óleo sobre tela (127,5 x 142,5 cm). Coleção particular, Rio de Janeiro.
 Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/> Acesso em: 16 jan. 2017.

Contudo, a arte Pau-Brasil é revelada sob um outro viés no campo sociopolítico. Sevcenko (2014, p. 299) mostra que, nesse momento, o cenário político brasileiro é preocupante. Evocam-se as campanhas xenófobas de desestabilização política do início do período republicano. O abalo é contundente, a agitação nacionalista é inflamada pelos partidos nacionalistas com o cosmopolitismo.

A economia cafeeira, em fase crítica, mobiliza os escritores ligados do PRP (Partido Republicano Paulista) de alguma maneira para uma batalha de manifestos. Surge o texto que assume a vertente oficial, denominado manifesto do verde-amarelismo ou da escola da anta, chamado “Nhengaçu verde-amarelo” (1929) organizados por Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Plínio Salgado. De caráter maniqueísta, o debate nacionalista assume uma feição ideológica, um nacionalismo exacerbado. Nesse mesmo ano em que Oswald lançara o *Manifesto antropófago*, Mário de Andrade aparece com *Macunaíma*, o

herói sem nenhum caráter, e Paulo Prado escreve o livro *Retrato do Brasil*, que traz à luz a crise histórica vivida nesse período.

Essa é a fisionomia da cidade de São Paulo na Primeira República do Brasil (1889-1930) e da primeira fase do Modernismo. As primeiras três décadas do século XX, na análise crítica de Lafetá (2004, p. 61), são sublinhadas pela “fase heroica”. Assim ele aponta:

Vimos que, por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico), os dois projetos do Modernismo se articula e se complementam. Podemos agora levar um pouco mais longe o raciocínio e indagar das condições sociais e políticas que, a essa época, permitem a complementação.

Para situar corretamente o Modernismo é preciso pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país. (LAFETÁ, 2004, p. 61)

Mário de Andrade, ainda na “fase heroica” do Modernismo, mas impactado pelas questões sociais e pelos acontecimentos econômicos e políticos do momento, escreve o poema a seguir em *Losango cáqui*. O poema revela uma Pauliceia cheia de energia e movimento, fábricas, torres, fumaça, barulhos, cheiros e bondes. Nessas imagens poéticas surge a cidade do trabalho.

XVII “Mário de Andrade, intransigente pacifista [...]”

Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amator, comunica aos camaradas que, bem contra a vontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, de seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

*E marchos tempestuosos noturnos
Minha alma das greves sangrentas,
Inferno fogo INFERNO em meu peito,
Insolências blasfêmias bocagens na língua.*

Meus olhos navalhando a vida detestada.

*A vista renasce na manhã bonita.
Pauliceia lá em baixo epiderme áspera
Ambarizada pelo sol vigoroso,
Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.*

Fumaça bandeirinha.
Torres.
Cheiros.
Barulhos
E fábricas...
Naquela casa mora,
Mora, ponhamos: Guaraciaba...
A dos cabelos fogaréu!...
Os bondes meus amigos íntimos
Que diariamente me acompanham pro trabalho...
Minha casa...
Tudo caiado de novo!
É tão grande a manhã!
É tão bom respirar!
É tão gostoso gostar da vida!...

A própria dor é uma felicidade...

(ANDRADE, 2009, p. 123-4)

A cidade está mais agitada e com novas imagens que se desprendem no cotidiano, modificando o cenário político e econômico. Assim exprime a bela fotografia do jornalista Clovis no Vale do Anhangabaú de 1930, que deslumbra uma cidade cosmopolita, moderna e contemporânea, repleta de símbolos urbanos. As pessoas que caminham pelas ruas, o automóvel, a verticalização, a industrialização, as pavimentações das ruas e avenidas e, ainda, o trabalho assalariado pelas mãos do desprendido jornalista, o jornal que informa e atualiza a cidade sobre os acontecimentos.

Fotografia 55. *Clovis, newspaper guy* (c.1930). Vale do Anhangabaú

Vale do Anhangabaú – São Paulo

Fonte: <http://oldsaopaulo.tumblr.com/post/24954220020/clovis-newspaper-guy-circa-1930-sao-paulo>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Figura 33. *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), Di Cavalcanti

Influência cubista. Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=417

3 A CONSOLIDAÇÃO DA ESTÉTICA MODERNISTA EM MÁRIO DE ANDRADE

3 A CONSOLIDAÇÃO DA ESTÉTICA MODERNISTA EM MÁRIO DE ANDRADE

“Pela noite de barulhos espaçados...”

(junho de 1929)

*Pela noite de barulhos espaçados,
Neste silêncio que me livra do momento
E acentua a fraqueza do meu ser fatigadíssimo,
Eu me aproximo de mim mesmo
No espanto ignaro com que a gente se chega pra morte.*

*Meu espírito ringe cruzado por dores sem nexo,
Numa dor unida, tão violentamente física,
Que me sinto feito um joelho que dobrasse.
A luz excessiva do estúdio desmancha a carícia do objeto,*

*Um frio de vento vem que me pisa tal qual um contacto,
Tudo me chocam me fere, uma angústia me leva,
Estou vivendo ideias que por si já são destinos
E não escolho mais minhas visões
A aparência é de calma, eu sei. Dir-se-ia que as nações vivem em paz...*

*Há um sono exausto de repouso em tudo,
E uma cega esperança, cantando benditos, esmola
Em favor dos homens algum bem que não virá...
Me sinto joelho. Há um arrependimento vasto em mim.
Eu digo que os séculos todos
Se atrasaram propositalmente no caminho,
Me esperaram, e puxo-os agora como boi fatal.
Me sinto de séculos desumanos me fizeram, fizeram-te irmão;*

*E pela noite de barulhos espaçados
Não quero escutar o conselho que desce dos arranha-céus do norte!
Eu sei que termos um tempo de horror mais fecundo
Que as rapsódias da força e do dinheiro!*

*Será que nem uma arrebentação...
Os postos isolados das cidades*

*Se responderão em alarmas raivacentos,
Saídos das casas iguais e da incúria dos donos da vida.
Havemos de ver muitos manos passando a fronteira,
Haverá pão grátis muito duvidoso,
As salas de improviso se encherão de discussões apaixonadas,*

*Mortas no dia seguinte em desastres que não sei quais.
Será tempo de esforço caudaloso,
Será humano e será também terrívelíssimo...
Só há de haver mulheres que não serão mais nossas mulheres.*

*Os piás hão de estar sem confiança catalogados na fila,
E os homens morrerão violentamente
Antes que chegue o tempo da velhice.
(ANDRADE, 2009, p. 330-1)*

É com esse tom acertado do poema “Pela noite de barulhos espaçados...” que o poeta Mário de Andrade, em sua representação poética em *Remate de males*, equaciona em seus experimentos um livro sintomático e simétrico. Esse poema de excelência formal mostra a sintonia com a história e aponta, também, outro tipo de busca pela identidade (LAFETÁ, 2004, p. 333).

Remate de males, publicado em 1930, dá o balanço e liquida a primeira fase do Modernismo. Talvez seja o livro mais variado de Mário, uma exibição extraordinária e depurada de todas as conquistas técnicas dos anos 20. Tem as “Danças”, de 1924, no melhor estilo de combate de vanguarda, fragmentário e destruidor; tem o “Tempo de Maria” (1926), construtivo, pitoresco, saboroso e brasileiro como os textos impregnados pelo sentimento “possivelmente pau-brasil”; e tem as experiências finais da década, quando o Modernismo abandona as contingências e a estética de choque, e refluí para uma meditação mais interiorizada: os “Poemas da negra” (1929) e os “Poemas da amiga” (1929-1930), que prenunciam a produção modernista madura e equilibrada dos anos 1930. (LAFETÁ, 2004, p. 330)

Anterior à década de 1920, a partir da Primeira República ocorrem paulatinamente sucessivas modificações nos cenários econômico, político e cultural no século XIX e início do XX, como o surgimento do trabalho assalariado, a abolição da escravatura, a industrialização, a chegada dos imigrantes, as agitações operárias do começo do século, o poder das oligarquias rurais, a ascensão da burguesia, o aparecimento da classe média e a formação, nas cidades, dos trabalhadores e proletariados que contribuem para o estouro da Revolução de 1930. Assim aponta Lafetá em seus escritos literários:

Nos três primeiros decênios do século XX os velhos quadros econômicos, políticos e culturais do século XIX são lentamente modificados e acabam por estourar na Revolução de 1930.

Há durante esses anos, não obstante, a resistência das superestruturas: permanece a política dos governadores, a serviço das oligarquias; permanece em suas linhas básicas a política financeira protecionista do café, gerando atritos com a burguesia industrial; permanecem ainda, em alto grau de diluição, o Naturalismo e o Simbolismo do século anterior. Durante os anos de 1920 esses óbices vão sendo mais vigorosamente atacados: o “tenentismo” é a clara expressão de um desejo de modificação do país, assim como a fundação do Partido Comunista e formação, por Jackson de Figueiredo, de um grupamento pequeno-burguês católico e direitista. Trata-se, no fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação.

Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas. Nesse ponto o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato: trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.

Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da “fase heroica”; se há denúncias das más condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária. (LAFETÁ, 2004, p. 62-3)

Dessa maneira, Lafetá contextualiza o Modernismo com a história situada nos anos 1920 e 1930 do século XX. Esse período também é responsável por um amadurecimento do poeta Mário de Andrade, que impactará em suas obras, ao provocá-lo com as preocupações sociais e políticas do momento e com os rumos políticos que o Brasil toma. Ainda segundo o crítico Lafetá, é nessa fase dos anos 1930 que o mundo conhece as lutas ideológicas marcadas por ditaduras imperialistas que refletirão no Brasil, nas artes e na literatura. Assim ele coloca:

O decênio de 1930 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contrapartida, as Frentes Populares se organizam para enfrenta-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.

Um exame comparativo, superficial que seja, da “fase heroica” e da que se segue à Revolução, mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 1930, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação. (LAFETÁ, 2004, p. 63-4)

A síntese do final da década de 1920 escrita por Lafetá pode ser norteadora a respeito de como as questões sociais, políticas e econômicas provocaram sentimentos incertos no poeta Mário de Andrade de forma a gerar reflexões e conflitos existenciais; que o faz mudar de máscara, do *trovador arlequinal* e de sua fase vanguardista para o poeta sentimental

engajado na modernidade, com outras preocupações mais sociais e políticas que modificam seu teor literário.

O final da década procura sintetizar as inquietudes, dar um balanço nas experiências, condensar o espírito revolucionário e liquidar uma etapa de nossa história. Mário de Andrade compõe *Remate de males*, como síntese das direções anteriores e busca de outros rumos, balanço e fecho da primeira fase modernista. A Revolução de Trinta provoca um adensamento e um aprofundamento das discussões sobre os novos caminhos, acirra conflitos, põe em marcha um mecanismo de choques que gera a reflexão sobre a condição e o destino do homem – Mário de Andrade escreve *A costela de Grão Cão e Livro azul*, mergulho denso e consistente no interior do “eu”, exposições de conflitos e choques que mostram bem a perplexidade do intelectual brasileiro diante das opções abertas pela República Nova. A luta ideológica se agudiza, comunistas e fascistas se organizam, cresce o grau de consciência de classe – Mário de Andrade escreve *O carro da miséria*, *Lira paulistana*, *Café*, livros políticos que revelam a visão emergente das relações de classe entre os homens no interior da sociedade. (ANDRADE, 1986, p. 14-5)

A burguesia brasileira compunha o universo ideológico do movimento modernista. Há um paradoxo um tanto conflituoso no poeta: ao mesmo tempo em que Mário frequentava os debates modernistas nos salões da elite paulistana e tinha suas reflexões embasadas nos questionamentos dessa sociedade burguesa; também, era contrário ao arquétipo burguês, contextualizado e repudiado em sua literatura. Assim, as grandes transformações impeliram o poeta a trocas de máscaras sucessivas, como aponta Lafetá.

À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do trovador arlequinal, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições; à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade), a máscara do poeta aplicado; à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara da diversidade em busca de unidade; à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado nos anos imediatamente posteriores à revolução, corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de espelho sem reflexo; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do poeta político. (ANDRADE, 1986, p. 15)

Mário de Andrade, diante das inquietudes no mundo e no Brasil, escreve e reúne poesias direcionadas para um encontro com seu próprio eu, em *Remate de males*, “publicado em 1930 liquida, então, a primeira fase do Modernismo. Talvez, o livro mais variado de Mário, uma exibição extraordinária e depurada de todas as conquistas técnicas dos anos 1920” (LAFETÁ, 1986, p. 28).

Faz parte dessa obra o relevante poema “Louvação da tarde”, apesar de ter sido escrito em 1925 e publicado somente em 1930, com o final da série “Tempo de Maria”. Segundo Antonio Candido (1990, p. 1) no ensaio intitulado “O poeta itinerante”, o poema ocupa em

sua obra uma posição-chave, pois “representa a passagem da poesia mais exterior dos primeiros tempos de luta modernista para a poesia mais interior da última fase”.

O crítico Antonio Candido (1990, p. 1) ressalta que o próprio poeta registra esse “caráter de transição (para melhor, segundo ele) numa carta a Manuel Bandeira”, em 12 de dezembro de 1925. Candido analisa o poema:

“Louvação da tarde” mostra como o sonho-devaneio promove a fuga provisória do real e como nasce dele o sonho-construção, que é o processo de que resulta a obra literária. Esta é sonho, porque deriva da fantasia; mas é realidade, porque importa num ato positivo de fatura. A obra-feita liga o mundo da fantasia (tarde) ao mundo real, mostrando que são solidários e interdependentes. Por isso “Louvação da tarde” é uma oscilação constante entre eles e desse jogo vai surgindo o poema. [...] Percebemos então que o poema assenta sobre uma base de paradoxos, porque a tarde é devaneio gratuito, mas reservatório de trabalho; é repouso e é construção. O movimento da fatura reúne os dois polos e extrai delas a unidade pela fusão dos contrários, que são complementares. Este paradoxo afina com o da forma e o do gênero: um poema moderno feito em decassílabos; a “meditação” reinventada para exprimir uma situação atual.

Paradoxo talvez mais importante do ponto de vista de uma estética do Modernismo é o que contrapõe o automóvel, instrumento da velocidade, à quietude vespéral do devaneio. Mas aqui, em vez de destruí-la pela rapidez do percurso ele ajuda a construí-la. Neste poema, tudo o que o futurismo queria revogar está no cerne do discurso, e em lugar da velocidade domesticar o mundo é o mundo que domestica a velocidade, submetendo-a ao ritmo natural. O automóvel perde características de máquina e adquire um toque de vida, facilitando a “citação” (quase paródica) dos traços românticos. E os dois momentos históricos se enlaçam, porque o tema de “Louvação da tarde” parece transcender o tempo, na medida em que encarna também o andamento da produção literária. (CANDIDO, 1990, p. 12)

“Louvação da tarde”

*Tarde Incomensurável, tarde vasta,
Filha de sol já velho, filha doente
De quem despreza as normas da eugenia,
Tarde vazia, dum rosado pálido,
Tarde tardonha e sobretudo tarde
Imóvel... quase imóvel: é gostoso
Com o papagaio louro do ventinho
Pousado em minha mão, pelas ilhotas
Dos teus perfumes me perder, rolando
Sobre a desabitada rodovia.
Só tu me desagregas, tarde vasta,
Da minha trabalhadeira. Sigo livre,
Deslembado da vida, lentamente,
Com o pé esquecido do acelerador.
E a maquininha me conduz, perdido*

*De mim, por entre cafezais coroados,
 Enquanto meu olhar maquinalmente
 Traduz a língua norte-americana
 Dos rastos dos pneumáticos na poeira.
 O doce respirar do forde se une
 Aos gritos pontiagudos das graúnas,
 Aplacando meu sangue e meu ofego.
 São murmúrios severos, repetidos,
 Que me organizam todo o ser vibrante
 Num método sadio. Só no exílio
 De teu silêncio, os ritmos maquinares
 Sinto metodizando, regulando
 O meu corpo. E talvez meu pensamento...
 [...]
 Ciao, tarde, estou chegando. É quase noite.
 Todo o céu já cinzou. Dependurada
 Na rampa do terreiro a gaiolinha
 Branca da máquina “São Paulo” inda arfa,
 As tulhas de café desentulhando.
 Pelo ar um lusco-fusco brusco trila,
 Serelepeando na baixada fria.
 Bem no alto do espigão, sobre o pau seco,
 Ver um carancho, se empoleira a lua,
 – Condescendente amiga das metáforas...
 (ANDRADE, 2009, p. 282 e 287)*

Na análise final do poema feita por Antonio Candido, ele escreve a respeito do cenário de São Paulo que aponta para o desenvolvimento econômico e urbano a partir da máquina de beneficiar do café.

A meditação feita durante o rodar do automóvel termina com duas alusões que resumem bem o movimento do poema entre os dois planos (sonhado e real; céu e terra). Chegando o passeante vê a máquina de beneficiar café marca São Paulo ainda arfando do trabalho, como um animal. Mas contrastando com este traço da nossa era mecanizada, no alto do espigão é a velha lua romântica de sempre que sanciona o devaneio, porque favorece a transfiguração da realidade pela poesia. E para situar no Modernismo a sua aparição, ela é comparada a um gavião empoleirado na árvore seca: (CANDIDO, 1990, p. 11)

O livro *A costela de Grão Cão* está dividido em três partes, com poemas que datam, na primeira parte, entre 1924 e 1932; na segunda, outubro de 1933; e na terceira, de 1933 a 1940, ou seja poemas escritos em dezessete anos que foram reunidos pelo poeta em um só livro.

Para Lafetá (1986, p. 35), o jogo de máscaras chega no limite. Nesse jogo, a pessoa retira as máscaras uma a uma até chegar à última. Mas, nunca mostra o rosto, está sempre com a máscara, ou seja, nega exibir-se. No entanto, a última máscara é a mais enigmática, corresponde à intimidade de sua própria imagem.

Assim, os poemas dessa fase representam uma certa intimidade, porém ainda “fingida”. Os sentimentos íntimos, os pensamentos, os desejos e emoções manifestam-se sem discrição, porém se mantêm disfarçados e dissimulados nas fantasias da linguagem poética. “O espaço-de-dentro não é mais que o espaço do poema; a intimidade é figuração.”

Segundo Lafetá (1986, p. 37-8), os sete poemas da primeira parte são pertencentes à década de 1920, com exceção de “Toada”, de 1932, e são marcados pelas ousadias modernistas:

é o coloquial descontraído ou agressivo, que no “Reconhecimento de Nêmesis” (marços de 1926), encontra um de seus mais altos pontos de realização, em toda a nossa poesia; é a técnica da associação de imagens, comandada pela paronomásia, em “Canto do mal de amor” (1924); é o desfecho humorístico, em “Mãe” (1926); é o palavreado pitoresco e “brasileiro”, em “Lundu do escritor difícil” (1928); é a atitude molemente preguiçosa, vista como um ideal de vida, em “Melogia moura” (1928). Apenas “Momento” (1929) e “Toada” não portam qualquer sinal externo assim característico, embora mantenham, com os anteriores cinco poemas, outros laços que discutiremos depois. O detalhe, curioso por se tratar de produção poética dos anos vinte, é o fato de quatro textos, os mais diretamente confessionais, estarem compostos em redondilhas, o que denota a constante preocupação de Mário com a “socialização” da forma, de modo a evitar a pura predominância do subjetivismo. (LAFETÁ, 1986, p. 37)

Na segunda parte, de outubro de 1933, as inquietações são mostradas por meio de uma linguagem exacerbada trabalhada que deixa explícitas a dor do amor, a angústia, a moral e a espiritual, “em que o ‘eu’ lírico se vê mergulhado e do qual se esforça para sair”. Na terceira parte, assim como na segunda, a dor ordena as composições.

No poema “Canto do mal de amor”, o poeta narra uma noite solitária quando percorre várias ruas de São Paulo com os sentimentos de dor do amor imbuídos em uma profunda solidão e sofrimento, “a procura implica a atitude de sair do quarto para a rua, isto é, de abandonar o espaço privado e buscar o espaço social, onde é possível o encontro do outro e, por seu intermédio, o encontro de si mesmo” (LAFETÁ, 1986, p. 53).

“Canto do mal de amor”

(1924)

Caminho pela cidade

Sofrendo com mal-de-amor.

Senti que vinha...Seus braços

*Era fatal me chamavam,
Parti... Cheio de vontade
E já não tenho vontade,
Percorro a noite, percorro
A noite com mal de amor...
[...]
Ironia do contraste,
Militares linhas retas,
Praças claustros seculares
Nunca amaste! Nunca amaste!
Névoa filha-de-Maria,
Névoa fria...vida fria... ...
[...]
Não vale a pena ficar
Torturando a minha carne
Com o cilício da esperança,
Arrasto gozos perdidos,
Vim buscar os corredores
Os corredores com luz,
E o eco desses braços nus
[...]
Rua reta, rua reta,
Rua reta, que deserto!...
Os lampiões bem regulares
Com um só olho. São ciclopes.
[...]
É tarde. Vamos dormir.
Amanhã escrevo o artigo,
Respondo cartas, almoço,
Depois tomo o bonde e sigo
Para o trabalho...Depois...
Depois o mesmo...Depois,
Enquanto fora os malévolos
Se preocupam com ele,
Vorazes feito caprinos,
Nesta rua Lopes Chaves
Terá um homem concertando
As cruzes do seu destino.*

(ANDRADE, 2009, p. 353-4)

Nesse momento, introspectivo de Mário de Andrade, em que o corpo está em conflito, ele escreve poemas numa fase sofrida, pois havia ficado doente e tinha constantes dores que o obrigavam a repousar; esses sentimentos acompanham sua lírica (LAFETÁ, 1986, p. 67). É quando, ao completar 40 anos em 9 de outubro, escreve um poema na segunda parte de *Grão Cão* com esse título.

“Quarenta anos”

(17 de dezembro de 1933)

*A vida é para mim, está se vendo,
Uma felicidade sem repouso;
Eu nem sei mais se gozo, pois que o gozo
Só pode ser medido em se sofrendo.*

*Bem sei que tudo é engano, mas sabendo
Disso, persisto em me enganar...Eu ousa
Dizer que a vida foi o bem precioso
Que eu adorei. Foi meu pecado... Horrendo*

*Seria, agora que a velhice avança,
Que me sinto completo e além da sorte,
Me agarrar a esta vida fementida.*

*Vou fazer do meu fim minha esperança,
Oh sono, vem!...Que eu quero amar a morte
Com o mesmo engano com que ameí a vida.*

(ANDRADE, 2009, p. 387)

Outro poema do *Grão Cão* é “Dor”. Segundo o crítico Lafetá (1986, p. 121-2), o reconhecimento emerge da morte do despedaçamento, não há alegria, o poema é melancólico, um instante de autorreconhecimento. Aos olhos do poeta, logo nos primeiros versos o mundo encontra-se transformado, a cidade e suas ruas são um local de encontro ao amor e à vida. Há o dilaceramento das feridas, do desalento e da morte, mas entre as fraturas expostas é possível não se dar por vencido. Existe um amadurecimento nos versos “em sua última etapa, o *Mythos* da procura concluído, com as imagens que articulam o resultado da (difícil) aprendizagem”.

“Dor”

(15 de outubro de 1933)

A cidade está mais agitada a meidia.

As ruas devastam minha virgindade

E os cidadãos talvez marquem encontro nos meus lábios.

Minha boca é o peixe macho e derramo núcleos de amor pelas ruas

Que irão fecundar os ovários da vida algum dia.

Eu venho das altas torres, venho dos matos alagados,

Com meus passos conduzidos pelo fogo do Grão Cão!

Mas pra viver na cidade de São Paulo escondi na corrente de prata

A inútil semente do milho, a maniva,

E enroupei de acerba seda o arlequinal do meu dizer...

E agora apontai-me, janelas do Martinelli,

Calçadas, ruas, ruas, ladeiras rodantes, viadutos,

Onde estão os judeus de consciência lívida?

Os tortuosos japoneses que flertam São Paulo?

Os ágeis brasileiros do Nordeste? Os coloridos?

Onde estão os coloridos italianos? Onde estão os turcomanos?

Onde estão os pardais, madame la Francoise,

Ergo, ego, Ega, égua, iota, calúnia e notícias,

Balouçantes nas marquesas dos roxos arranha-céus?...

[...]

(ANDRADE, 2009, p. 385-6)

O poema é marcado pelo processo de sofrimento do poeta, momentos sombreados pela morte. Discute Lafetá (1986, p. 123) que, no verso: “E, os cidadãos talvez marque encontro nos meus lábios”, o poeta alude “à força da poesia, capaz de recompor a fragmentação social e de reunir os homens partidos em torno da canção”. Para Lafetá ocorre a metamorfose da boca, que se transforma no peixe macho inseminador, que representa “o órgão erótico e agressivo do poema”.

Já no poema “Momento”, Mário de Andrade utiliza como subterfúgio o clima indefinido da cidade, o elemento predominante é o vento, assim como em “Paisagem nº 1” de *Pauliceia desvairada*. Os elementos sol e frio, chuva e angústia, ventania e vento violento, oposições e equivalências correspondem a similaridades semânticas, conforme análise de Lafetá (1986, p. 144).

“Momento”

(abril de 1937)

O vento corta os seres pelo meio.

Só um desejo de nitidez ampara o mundo...

Faz sol. Fez chuva. E a ventania

Esparrama os trombones das nuvens no azul.

Ninguém chega a ser um nesta cidade,

As pombas se agarram nos arranha-céus, faz chuva.

Faz frio. E faz angústia...É este vento violento

Que arrebenta dos grotões da terra humana

Exigindo céu, paz e alguma primavera.

(ANDRADE, 2009, p. 388)

Lafetá (1986, p. 197) tentou demonstrar, em sua análise, que os poemas de *A costela de Grão Cão* expressam o dilaceramento íntimo do poeta, e que ainda a representação da intimidade assemelha-se a “uma tentativa de encontrar a própria cara, perdida no *espelho sem reflexo*”.

A imagem de Dioniso em Mário de Andrade, segundo Lafetá (1986, p. 100), revela que a leitura da crise individual e das imagens do poeta não deve correr o risco de desaparecer em uma pseudopatografia sexual. Mas, que o interesse pelos estudos sobre o conflito interiorizado desencadeia sentimentos que transcendem o indivíduo e que irão aparecer como forma literária, no aspecto do conflito social maior presente na sociedade. Além desse fato, Lafetá aponta para o conflito intrínseco psicológico, a busca pela identidade do poeta é pertinente a todos nós, que de uma maneira ou de outra teremos de passar por isso, alguns menos, outros mais.

A temática toda do ser solitário, dividido, mutilado, incapaz de encontrar sua própria identidade, corre paralelamente aos mesmos conflitos vivenciados por todos os indivíduos – quer dizer, experimentados pela totalidade. A expressão do poema potencia (e assim revela) um problema que é geral; a linguagem acolhe o som do

“gongo da hora que tocou ao mundo”, e acolhendo-o ganha as suas características formais. (LAFETÁ, 1986, p. 101)

Assim, para entendermos a relevância do *sparagmós* na poesia de Mário de Andrade, é crucial que se realize a leitura dentro dessa perspectiva temática. Está presente em seus versos o dilaceramento acompanhando por suas sombras. Nesse contexto, o questionamento e a explicação do autor são bastante plausíveis. Fica a pergunta de Lafetá (1986, p. 101): “Mas que significa a imagem despedaçada de Dioniso?”

Num primeiro momento significa por certo fracasso no encontro de uma identidade harmoniosa e completa, capaz de superar e integrar as oposições. A impossibilidade da forma apolínea, numa sociedade que mutila o ser total, reprimindo a maior parte de seus desejos, origina o seu oposto complementar, o grito de dor dionisíaco. E aí, num segundo instante, essa imagem tensa, que imitou o caráter negativo da sociedade – sua atomização, seu insulamento – significa protesto, crítica, negação da negação. O espírito de Dioniso repele a barreira da individualidade e deseja integrar-se no todo. (LAFETÁ, 1986, p. 101)

É possível notar o despojamento de Mário de Andrade, nessa fase do *sparagmós*, no poema “III – Estâncias”, a seguir.

“III – Estâncias”

(15 de outubro de 1933)

(A)

No caminho da cidade,

Oh vós, homens que andais pelo caminho,

Olhai-me, cercai-me todos, abraçai-me,

Abraçai-me de amor e de amigo, na meiga carícia indecisa,

Cegos, mudos, viris, na imperfeição irremediável!

(B)

No caminho da cidade

Meus olhos se rasgam na volúpia de amor,

Torres, chaminés perto, notícias, milhões de notícias,

Dor...Este profundo mal de amar indesejado,

Como a primavera que fareja a cidade através do sol frio.

(C)

No caminho da cidade

Que estranha ressonância, frutas, memórias, andorinhas,

Tudo alargou, tudo está ereto de repente,

Minhas mãos penetram no ar reconhecidas,

Desfaleço, meus olhos se turvam, me encosto.

(D)

No caminho da cidade

Mas não posso esquecer!

Ôh meu amor, este grito avançando através

Me beija! Me sufoca nos seus braços!

Que eu só desejo servencido logo

Para te perfurar com a cadência do dia e da noite

E sermos anulados numa paz sem colisão...

(ANDRADE, 2009, p. 381-2)

Na análise literária de Lafetá (1986, p. 102), a estrutura fragmentada do poema mostra o ‘atordoamento do “eu”, que, no caminho da cidade, tomado pelo “profundo mal de amar indestinado”, percebe homens e paisagem aos pedaços, multiplicados em uma espécie de caos, móvel e sem foco. E, ainda, sobre os sentimentos obscuros do amor, está presente em tudo e no todo e o todo torna-se perceptível nos fragmentos e lampejos do poema. Entre outras explicações no plano linguístico do poema, o autor conclui que há um derramar de sentimento amoroso na amplitude do espaço percorrido na caminhada do poeta, que tanto envolve os homens quanto a paisagem da cidade.

Ao continuar a análise de Lafetá (1986, p. 103-4): na estância (a), a atenção se volta para os homens; (“Oh vós, homens que andais pelo caminho”), o apelo ao abraço “de amor e amigo”, por exemplo, converge na tristeza da “imperfeição irremediável!”. Na estância (b), o movimento se repete em direção à paisagem: os olhos se alargam “na volúpia do amor”, o que mostra os elementos urbanos e sua agitação (“Torres, chaminés perto, notícias, milhões de notícias”); e, ainda, oposições dos elementos “sol frio”. Na estância (c), a transfiguração, a música é a protagonista no espaço, há comunhão na totalidade. Já na estância (d) a individualização do sentimento percorre as imagens e indica a separação.

Lafetá (1986, p. 104) é contundente quanto ao paradoxo pertinente ao poema. A própria fragmentação anseia pela unidades finais e mostra “o desejo regressivo de anulação, de paz completa. Mas, essa paz está distante: o que permanece na última estrofe é ainda o eco da violência que tenta esgotar-se na morte”.

Para alinhar esse momento literário de Mário de Andrade com o contexto dos acontecimentos dos anos 1930, então conhecido como a Era Vargas e o período pós-Revolução: o processo histórico criara novas condições para o esvaziamento da República Velha. Os novos anos foram marcados pela presença dos tenentes nos principais cargos

políticos do governo; o que desagradava o poder da oligarquia paulista, que se organizara contrário ao governo de Getúlio Vargas, o que desencadeia em São Paulo a Revolução Constitucionalista de 1932. Assim, novos caminhos políticos nortearam o país e impactaram sensivelmente o poeta.

Nos anos 1930, Mário é o o poeta político. Os poemas escritos durante esse período e publicados em plena ditadura, segundo Lafetá, (1986, p. 31), compreendem uma significativa mudança na consciência modernista, a visão do país novo pelos poetas e seus questionamentos da realidade de opressão e das misérias brasileiras:

E tal questionamento se faz tanto no nível da opressão e miséria sociais, como no nível da pessoa. De novo, Mário de Andrade não é o único a mostrar a mudança: o Drummond de *Brejo das almas* (1934) e de *Sentimento do mundo* (1940), e o Graciliano de *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), para ficar apenas nestes exemplos, fazem-lhe solidária companhia.

E com um passo já estimamos diante de nova atitude de pesquisa, que descobre aspectos insuspeitados do país e conforma outro tipo de consciência: é o poeta político, de *O Carro da Miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*. Esses livros, algo diferentes entre si enquanto linguagem, têm entretanto vários pontos em comum: a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo. O último ponto é, de todos, o mais característico, e prova-nos outra vez como o empenho interessado do poeta – agora no interior da luta de classes – constitui um prolongamento das suas inquietações íntimas.

O carro da miséria, por exemplo, que dos três livros engajados me parece o mais interessante (porque conjuga a luta política e o estilo da destruição com muita habilidade), nasceu dos incômodos produzidos no poeta por duas revoluções (30 e 32), que o fizeram rever antigas crenças e modificar muitas atitudes. A imagem do “eu”, postado diante dos problemas sociais, é ainda a imagem do “eu” atormentado, dividido, que se procura sempre. Tal como podemos ver neste trecho final do poema que abre *O carro da miséria*: (LAFETÁ, 1986, p. 31-2)

[...]

*O passado atrapalha os meus caminhos
Não sou daqui, venho de outros destinos
Não sou mais eu nunca fui eu decerto
Aos pedaços me vim – eu caio! – aos pedaços disperso
Projetado em vitrais nos joelhos nas caiçaras
Nos Pirineus em pororoca prodigiosa
Rompe a consciência nítida: EUTUDOAMO.*

*Ora vengam los zabumbas
Tudo amarei! Morena eu te tudo amo!
Destino pullha alma que bem cantaste
Maxixa agora samba o coco
E te enlambuza na miséria nacional.*
(ANDRADE, 2009, p. 435)

Nesse momento conflituoso do poeta, Lafetá aponta para a busca introjetada do sujeito lírico e suas angústias revolucionárias, as tensões sociais e seus anseios e desventuras nos poemas da *A costela de Grão Cão* e do *Livro azul*. Ele escreve como sua obra se identifica

com seus próprios conflitos internos e as experiências sociais vividas na conjuntura do país. Lafetá afirma que (1986, p. 163)

O que caracteriza o *Livro azul* é, primeiro, a enorme delicadeza de fatura, presente mesmo nos instantes mais tensos das composições; e depois, aquilo que venho chamando de figuração da intimidade, a máscara final que entretanto permanece ainda cobrindo o rosto nunca exibido.

Insisto nesses pontos, já abordados atrás, apenas para mostrar aquilo que articula os poemas de *A costela do Grão Cão* e do *Livro azul*: no primeiro, o conflito introjetado arrebenta em fragmentos e náusea; no segundo, a recusa concretiza-se na regressividade das imagens, no elogio da “morte benfeitora” e no ensimesmamento amoroso. Em ambos, o “eu” procura compor para si (e, no caso de Mário, para o Brasil) uma face e uma identidade, mas enquanto n’*A costela do Grão Cão* elas são demoníacas ou se rasgam em mil pedaços, no *Livro azul* elas surgem para se dissolverem depois, na morte, no ar e na água.

Nesse sentido, o “Rito do irmão pequeno” parece-me o poema mais abrangente, o que vai mais longe e questiona melhor os fundamentos de nossa civilização. Nele, Mário de Andrade elabora uma síntese parcial de suas inquietações e ergue, na linguagem poética, uma utopia em que Eros e Tânatos, reconciliados, deixam de disputar os destinos dos homens e se complementam numa aliança que acaba com o dilaceramento e a dor. (LAFETÁ, 1986, p. 199)

O *Livro azul* foi publicado pela primeira vez em 1941, mas seus poemas foram escritos muito antes, como aponta Lafetá (1986, p. 161).

“Rito do irmão pequeno” e o “Grassol da madrugada” em 1931; “O grifo da morte” em 1933. A unidade estilística é, aqui, sensivelmente maior do que a existente n’*A costela do Grão Cão*. São textos construídos com uma técnica “apurada” – talvez o adjetivo correto seja “depurada” –, que mostram o domínio obtido por Mário de Andrade na manipulação do verso livre. Não há neles aquela irregularidade que exaspera o leitor dos poemas escritos nos anos vinte; pelo contrário, o sentimento experimentado na leitura é o da presença de virtuosíssimo artesanal extraordinário, como se todas as dificuldades fossem vencidas pelo poeta com habilidoso e experiente manejo da escrita. (LAFETÁ, 1986, p. 161)

O crítico aponta que o poema “Rito do irmão pequeno” é o mais abrangente a questionar os fundamentos da civilização. Trata-se da descida à interioridade, o “poeta de si mesmo”, aquele que persegue seu “sentimento íntimo de homem”. Nessa síntese de suas inquietações, Mário despoja-se para se aproximar do silêncio. Trata-se da poesia de descobrimento, a poesia que revela a própria alma.

“Rito do Irmão Pequeno”

(1931)

A Manuel Bandeira

I

Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,

Ele acaba de nascer do escuro da noite vasta!

Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,

E sou feito um ladrão roubado pelo roubo que leva,

Neste anseio de fechar o sorriso da boca nascia...

Gentes, não creiam não que em meu canto haja sequer um reflexo de vida!

Oh! Não! Antes será talvez uma queixa de espírito sábio,

Aspiração do fruto mais perfeito,

Ou talvez um derradeiro refúgio para minha alma humilhada...

Me deixem num canto apenas, que seja este canto somente,

Suspirar pela vida que nasceria apenas do meu ser!

Porque meu irmão pequeno é tão bonito como o pássaro amarelo,

E eu quisera dar pra ele o sabor do meu próprio destino

A projeção de mim, a essência duma intimidade incorruptível!...

(ANDRADE, 2009, p. 401)

Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira, escreve a respeito de sua técnica nas poesias desse período: “minha opinião é que, trabalhando na minha técnica, eu já não posso mais fazer poemas propriamente ruins” (LAFETÁ, 1986, p. 161). E ainda acrescentava:

Eu tenho muita técnica, não se discute, e tenho principalmente o que se poderia chamar de inteligência técnica, ou talvez, técnica da inteligência. Quero dizer: aquela esperteza de inteligência que sabe afeiçoar uma obra de tal forma que ela pareça boa, você me entende? [...] (LAFETÁ, 1986, p. 161)

Ainda no *Livro azul*, o poema “Girassol da madrugada”, segundo Lafetá (1986, p. 183), é “um dos melhores escritos de amor de Mário de Andrade”. Existem luzes e sombras nos textos e que insinuam e ocultam uma exuberante sensualidade. “A linguagem se desata, os versos crescem e correm um para o outro”. Há muitas sutilezas e um ritmo discreto na linguagem do poema (LAFETÁ, 1986, p. 186)

“Girassol da madrugada”

(1931)

I

De uma cantante alegria onde riem-se as alvas uíaras

Te olho como se deve olhar, contemplação,

E a Lâmina que a luz tauria de indolências

É toda um esplendor de ti, riso escolhido no céu.

Assim. Que jamais um pudor te humanize. É feliz

Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu,

Carne que é flor de girassol! Sombra de anil!

Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril

Em que se espalha o teu sinal, suave, perpetuamente.

(ANDRADE, 2009, p. 415)

O crítico Lafetá transcreve uma das cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira sobre sua linguagem empregada no “Girassol da madrugada”:

Agora meu desejo é esse: construir o poema pau, o poema que não tem nenhuma excitação exterior, nem de pândega, nem de efeitos nenhuns nem de sentimentos vivazes. Nada que flameje, que rutila, que espicace. Nada de condimentos nem de enfeites. O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (senão não transparece) o mais formidável que puder porém duma ardência como que escondida porque inteiramente interior. [...] Quero construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário que perde quando recitado (o tempo dos rapsodos e dos menestrelis já passou) o poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro lhá de descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam, em vez elevam consolam e são fecundos. [...] (ANDRADE, 1967, p. 165-6)

Segundo análise de Lafetá (1986, p. 166-7), o *Livro azul* representa uma cor simbólica da realidade e reflete um devaneio da fenomenalidade progressiva das imagens, seja nos “Poemas da negra” ou nos “Poemas da amiga”, o momento da cor das grandes massas de ar suspensas e infinitamente leves sobre nossa cabeça. A imagem do “céu azul” não é explícita, como relata o crítico, ao apontar Bachelard, sobre sua poética a respeito das imagens que derivavam do “céu azul”. E ainda que os devaneios aéreos tendam todos à desmaterialização e à dissolução do ser.

Poemas da negra

(1929)

“Você é tão suave”

III

Você é tão suave,

Vossos lábios suaves

Vagam no meu rosto,

Fecham meu olhar.

Sol-posto.

É a escuridão suave

Que vem de você,

Que se dissolve em mim.

Que sono...

*Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem.*
(ANDRADE, 2009, p. 297)
Poemas da Amiga

“Minha cabeça pousa nos seus joelhos”

XII
*Minha cabeça pousa nos seus joelhos,
Vem o entre-sono e é milagroso!
A vida se conserva em mim doada pelos seus joelhos,
E sou duma inimaginável liberdade!*

*Oh espíritos do ar que os homens adivinham,
Dizei-me o que se evola do meu corpo!
Essa outra coisa vaporosa e brancacenta
Que não é fumo, nem echarpe,
Não tem forma porém não se desmancha
E baila no ar... [...]*
(ANDRADE, 2009, p. 348)

Nos anos de 1935 a 1937, Mário de Andrade atua na vida pública paulistana na direção do Departamento de Cultura de São Paulo. Chamado por Paulo Duarte na gestão do prefeito Fábio Prado, é nomeado em 31 de maio de 1935 chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura (LOPEZ, 1992, [s.n.]). Ainda em agosto do mesmo ano, inaugura a Discoteca Pública e convida Oneyda Alvarenga para dirigí-la.

Além de outros feitos realizados na vida pública em 1936, no Departamento de Cultura (LOPEZ, 1992, [s.n.]), promove projetos musicais e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e ainda colabora na *Revista do Arquivo Municipal* como paraninfo no Conservatório.

Em 1937, Mário de Andrade contrata o casal Claude e Dina Lévi-Strauss para ministrar um curso de Etnografia no Departamento de Cultura. E, juntos, criariam a Sociedade de Etnografia e Folclore, da qual ele se torna o presidente. Mais tarde é contratado como assistente técnico do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para a

região de São Paulo e Mato Grosso, além de abrigar o Congresso da Língua Nacional Cantada, entre tantas outras realizações e projetos, que serão interrompidos ou alterados com o golpe de novembro de 1937.

É possível caminhar no tempo, pelas ruas de São Paulo com as fotografias tiradas por Claude Lévi-Strauss a seguir, no ano de 1937, quando é contratado por Mário de Andrade para o Departamento de Cultura.

As fotografias revelam uma São Paulo paradoxal. Os bondes que transitam pelas ruas, que parecem não muito confortáveis, com passageiros elegantes, muito provavelmente em horário de trabalho; o que mostra uma cidade urbana, com as horas acertadas junto ao moderno. Mas que também ainda demonstra um certo atraso, com animais de grande porte que passeiam pelas mesmas ruas e visitam a mesma paisagem urbana. E ainda na foto posterior, pessoas que passeiam pela Avenida São João de maneira bem trajada; o que evoca algum tipo de comemoração, não revelada apenas pela fotografia, talvez o golpe de Getúlio Vargas. Mas, mostra uma cidade bem cosmopolita e atualizada.

Fotografia 56. *Bairro da Liberdade*

Claude Lévi-Strauss, 1937.

Fonte: Instituto Moreira Salles - <http://fotografia.ims.com.br/sites/#1493840592452>. Acesso em: 16 jan. 2017.

Fotografia 57. *O motoneiro* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal.

Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 18 jan 2017.

Fotografia 58. *Avenida São João*

Claude Lévi-Strauss, 1937.

Fonte: http://fotografia.ims.com.br/sites/#1493840592452_18 Acesso em: 20 jan. 2017.

Em carta a Paulo Duarte, em abril de 1938, segundo os escritos de Jardim (2005, p. 17), Mário faz uma avaliação exacerbada e pessimista do período em que vivia. Acreditava ter passado anos difíceis de sua vida no Departamento de Cultura e escreve. “Digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o Departamento de Cultura na vida paulistana” (DUARTE, 1971, p. 158).

Contrário ao golpe do Estado Novo (1937-1945), período marcado pelo obscurantismo da era Getúlio Vargas, Mário de Andrade é demitido do Departamento de Cultura pelo prefeito de São Paulo Prestes Maia. Demitido de seu cargo, deixa a São Paulo da garoa que sempre amou e se muda para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, onde permanecerá no curto período de 1938 a 1941. A saída frustrada do Departamento de Cultura e sua mudança para o Rio em 1938 corroboram para uma crise de identidade, segundo Jardim (2005, p. 18). A princípio Mário morou na Rua do Catete, esquina da Rua Santo Amaro, no bairro do Catete, e alguns meses antes de voltar para São Paulo, em 1941, morou no alto da ladeira de Santa Teresa.

Então, no Rio de Janeiro no final do ano de 1938, o poeta escreve para seu caro amigo Rubens Borba de Moraes, sobre seus sentimentos (JARDIM, 2005, p. 32):

Estou vivendo uma incrível de vida, principalmente agora que enfim todos os sucessos do ano deram no que tinham de dar nesta chama da vela que mais não sou: a Crise. Uma depressão nervosa total (não conte a quem possa levar a notícia em casa, a quem minto que estou ótimo), uma angústia pavorosa que me fecha as entranhas dia e noite e me impede respirar, com mania de perseguição que me desconfiar dos indivíduos que sentam ao meu lado no bonde, enfim e literalmente: Crise. Bom, na “incrível vida” vivo de estudo e álcool. Estudo e dou lições de dia e me alcolizo de noite pra poder dormir. (MORAES, 1979, p. 29-30)

Na perplexidade dos sentimentos que se amotinavam no interior de si mesmo, Mário escreve para Oneyda Alvarenga, sua aluna, amiga e colaboradora no Departamento de Cultura, e expressa por meio de uma carta contundente seus anseios, desgostos e inseguranças que lhe afligiam a alma, diante do cenário tão complexo e cinza (JARDIM, 2005, p. 33):

O seu gesto de boa amizade vindo em socorro dum amigo em véspera de estouro, teve jeito de bálsamo e bastante me sossegou. Por quanto tempo, não sei. A verdade é que tudo se acumulando, se acumulando para cima de mim, desgosto sobre desgosto, inquietação sobre dificuldades financeiras e mais um milhão de diabos, estou frágil demais pra aguentar e a crise arrebentou. Noites de angústia tremenda, meu estômago vai se aperta que não posso mais respirar. É o calor. Calor nada! Gosto deste calor, me sinto bem e as insônias terríveis não derivam do leal calor. Derivam de mim, derivam dos meus diabos. Ando grosseiro, descontrolado, tenho medo. Um homem trepa correndo no ônibus, penso que vai me seguir, porque não sei. Estou dormitando, passa um bonde e é uma descarga de metralhadoras, rebentou revolução em São Paulo, e eu fugindo escondido num décimo andar. Tem dias que amanheço tão afastado de meus gestos e frases que vou logo prevenindo todos que me desculpem se fizer alguma grosseria. (ANDRADE, 1974, p. 166-7)

Mário de Andrade (JARDIM, 2005, p. 19) muito provavelmente sentira saudades da família e de sua biblioteca. A vida na cidade do Rio de Janeiro muito contrastava com a de São Paulo. Desde que chegara ao Rio de Janeiro, Mário de Andrade escrevera para vários de seus amigos. Nessas cartas é enfático quanto às suas emoções e seus desconfortos emocionais.

Mas, também, o Rio representava uma força libertadora de sua sensualidade e de um cotidiano repleto de regras e censuras. O próprio poeta diz que pode exercer sua “assombrosa e quase absurda” sensualidade. Seus poemas “As cantadas” e “Luar do Rio”, de 1938, têm um “forte apelo erótico” (JARDIM, 2005, p. 19).

“As cantadas”

(Rio, 20 de setembro de 1938)

*Terras bruscas, céus maduros,
Apalpam curvas os autos,
Ai, Guanabara,
Serão desejos incautos,
Ancas pandas, seios duros...
Senti as curvas dos autos
Nas praias de Guanabara.*

*Penetro as fendas dos morros,
Desafogos de amor, jorros
De sensualidades quentes,
Ai, ares de Guanabara,
Sou jogado em praias largas,
Coxas satisfeitas feitas
De ondas amargas.*

*Não posso mais... Nunca ousara
Pensar cajás, explosões
De melões,
Mulatas, uvas pisadas,
Ai, Guanabara,
Tuas noites fatigadas...
Me derramo todo em sucos
Mucos de ilhas Molucas.*

*Manhã, Brisas intranquilas
De volúpias mal ousadas
Passam por ti,
Num gosto naval de adeuses...
Há deusas...
Há Vênus, há Domitilas
Fazendo guanabaras
Por aí...*

*Mas as palmeiras resistem.
Na deformação dos raios,
Templos, gentes, esperanças
Em desmaios
E transposições de níveis...
Só as palmeiras resistem
Como consciências incríveis!
As noites não são bem noites,
As músicas são cansaços,
Açoites
De convites, bocas, mar,
Ai, ares de Guanabara,
Vou suspirar...*

*Meus olhos, minha sevícias,
Minha alma sem resistências,
A Guanabara te entregas
Sem Deus, sem teorias poéticas...
Os aviões saltam dos trilhos,
Pefuram morros, ardências,
Delícias, vícios, notícias...*

*Aiái, Guanabara!
Que todo me desfaleço
Por cento e dez avenidas,
Pela mulher de em seguida,
Por teus cheiros, por teus saís,
Pelos aquedutos, pelos
Morros de crespos camelos*

E elefantes triunfais!

Eu não sei se mais gozara,

Iaiá, Sereia do Mar,

Se achara na alma outra clara

Glória rara sol luar

Aurora uiara

Niágara realeza

Suprema, eterna surpresa,

Guanabara!...

(ANDRADE, 2009, p. 392-4)

O poema “As cantadas”, segundo a análise de Jardim, mostra a sensualidade e o erotismo nos versos.

“As cantadas” traz a confissão de prazeres que nunca ousara e de “brisas intranquilas de volúpias mal ousadas”. O poema é uma celebração do prazer sexual, que chega a levar o poeta ao desfalecimento: “Meus olhos, minhas sevícias,/ Minha alma sem resistências,/ A Guanabara te entregas/ Sem Deus, sem teorias poéticas...”. E mais adiante: “Aiá, Guanabara!/ Que todo me desfaleço...”. “Luar do Rio” acrescenta à menção ao jogo das “minhas mãos inquietas,/ E o vento alcoolizado,/ E as carícias das ilhas...” uma nota de melancolia, recorrente em poemas desta natureza. Seu último verso refere-se à “imensa dor multissecular”. Poema de exaltação sensual, inclui o verso seguinte: “Coxas satisfeitas feitas de ondas amargas”. Canção, composta dois anos mais tarde, retoma a imagem da brisa envolvente, identificada ao enlevo amoroso, que agora aparece não realizado: “A eterna espera da brisa, sem carinhos...Como me alegrarei?”. (JARDIM, 2005, p. 19-20)

O próximo poema, “Luar do Rio”, também escrito nos anos de 1938, pincela o cenário erótico do Rio em seus versos.

“Luar do Rio”

(Rio, dezembro de 1938)

Olha o balão subindo!

Mas quem foi o louco varrido

Que em novembro se lembrou de o soltar!

– É o luar, é o luar!

E as casas! Olha os arranha-céus,

Parece que estão se movendo,

Com tantas janelas a chamar?...

E este céu cor de cinza,

*E este mar cor de prata,
E o Cristo do Corcovado!
Olha! parece um palhaço,
Parece um filósofo, parece até Cristo mesmo
Erguido no altar?...*

*E estas minhas mão inquietas,
E o vento alcoolizado,
E as carícias das ilhas...*

*E as narinas cheirando ofegantes,
E essa vela das praias do norte,
E um desejo de falar besteira,
De dançar por aí feito maluco,
Esquecido de amar?...*

– É o luar, é o luar!

*É o luar que inventa novas árvores e morros,
Vence as luzes da enorme cidade,
Vence a noite, vence os homens,
Vence as tristezas e os mandos do mundo...*

*Não acredita não, José Correia,
Que vais te perder, e esquecer, feito estátua,
A imensa dor multissecular.
(ANDRADE, 2009, p. 195-6)*

Além desses poemas escritos nesse período em que esteve no Rio de Janeiro, o poeta escreveu outros gêneros, do romance psicológico a contos. Quanto ao seu primeiro trabalho no Rio, foi diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e professor de Filosofia e História da Arte.

A Universidade do Distrito Federal foi criada no Rio de Janeiro em 1935, na administração de Pedro Ernesto, que, mais tarde, tornaria-se prefeito da cidade, e com a iniciativa de Anísio Teixeira na direção do Departamento de Educação, um dos líderes do movimento da Escola Nova (JARDIM, 2005, p. 22-3).

Esse movimento absorvia uma corrente de ideias com o intuito de reformas no sistema educacional no Brasil, que repercutiu nas primeiras fundações das universidades dos anos 1930 no país. Havia a posição liberal que defendia o caráter laico do ensino público e a posição dos católicos, sob a liderança de Alceu Amoroso Lima, que propunham um modelo educacional afinado com o catolicismo brasileiro.

A Universidade possuía cinco cursos inovadores como Ciências, Educação, Economia e Direito, Filosofia, e Instituto de Artes. Além de Mário de Andrade, outros docentes franceses vieram para ministrar os cursos oferecidos. O então professor e poeta Mário de Andrade preparava, com muito esmero, para a ministração do curso de Filosofia e de História da Arte, uma aula inaugural contundente como resultado de pesquisa e dedicação, com o tema “O artista e o artesão”.

Segundo Jardim (2009, p. 26), a aula continha “um amplo painel da história da arte, com destaque para o período moderno, caracterizado como um desvio do verdadeiro destino coletivo da arte”. Ainda, segundo o autor, Mário de Andrade adota a concepção que a arte é simultaneamente obra de sentimento e de expressão. Assim ele analisa sobre essa fase do poeta:

A imbricação de individualismo e de formalismo, típica da era moderna, continuou a determinar, de forma exacerbada, o cenário da arte na contemporaneidade. Mário de Andrade propôs, como uma reação a esse quadro, isto é, em uma perspectiva de superação do panorama moderno, a adoção de uma atitude estética. Por meio dela, seria dada uma nova direção para a técnica artística, que conduziria a um a revalorização da dimensão artesanal da arte. Para isso, o artista precisaria assumir um compromisso com as exigências materiais contidas em todo fazer artístico.

O aprofundamento da investigação sobre a situação do artista na modernidade proporcionou a Mário de Andrade a oportunidade de considerar o isolamento em que ele próprio se encontrava desde a saída de São Paulo. Com base em sua experiência e com o recurso dos novos estudos, tomou consciência do drama do artista moderno em que não poderia mais contar com a confirmação da sua vocação por alguma coletividade. (JARDIM, 2005, p. 26-7)

A Universidade tinha como objetivo principal a formação de novos intelectuais. Mas, com o passar dos anos 1930 e com a instauração do Estado Novo e a perseguição aos comunistas no Brasil, Pedro Ernesto foi obrigado a demitir Anísio Teixeira entre outros docentes, e mais tarde, foi preso e acusado de comunista; o que resultou no fechamento da Universidade em 1939.

Foi um duro golpe para o poeta, que já atravessava momentos de dor, angústia e solidão consigo mesmo, nas buscas do encontro com seu próprio eu, pois sempre teve os amigos por perto. Ele escreve para seu leal amigo Paulo Duarte (JARDIM, 2005, p. 34):

Aliás estou trabalhando em casa, porque estou mentalmente fatigadíssimo, num bem completo esgotamento intelectual, arreado de fobias. Basta que lhe diga que atualmente não posso andar na rua sozinho, é tamanho o mal-estar, tais as sensações de que vou me esbandalhar nas pessoas que vêm em sentido contrário, que, se não

tenho algum amigo que me acompanhe, só posso andar de automóvel! (DUARTE, 1971, p. 180-3)

No ano de 1939, com o fechamento da Universidade do Distrito Federal, mesmo em período do Estado Novo, Mário de Andrade foi nomeado consultor técnico, chefe da Seção do Dicionário e Enciclopédia, cuja função seria a de elaboração do projeto da Enciclopédia Brasileira, com dois eixos principais: o da nacionalização da cultura brasileira e o da democratização do conhecimento, mas infelizmente isso nunca foi realizado (JARDIM, 2005, p. 27).

Mas, ainda assim, desde quando chegou ao Rio de Janeiro a angústia não o abandonou, principalmente por refletir o cenário de guerra pelo qual o mundo passava, além da perversa política nacional desencadeada pelo Estado Novo, amigos exilados e perseguidos pela pré-ditadura. O próprio Mário sentia-se perseguido pela polícia por diversas vezes. Eduardo Jardim, no livro *Mário de Andrade a morte do poeta*, oferece o seguinte cenário:

Os anos de 1939 e 1940 foram marcados pela situação política adversa nos planos nacional e internacional. Mário de Andrade sentiu de perto a repressão desencadeada pelo Estado Novo, que atingiu seus amigos muito próximos, como Paulo Duarte, que precisou exilar-se por vários anos e com quem manteve nesse período, importante correspondência. Em diversos momentos muito penosos da estada no Rio de Janeiro, imaginou que também era perseguido e temia, nas situações mais corriqueiras, ser surpreendido pela política. Suas cartas dão importante testemunho do clima de pânico nos meios intelectuais causado pelas medidas repressivas da ditadura. No plano internacional, vivia-se a expectativa da guerra e, logo em seguida à instalação do conflito, o acontecimento mais traumático, que impressionou muitíssimo o poeta, foi a queda de Paris, em 1940. Em carta a Sergio Milliet, de outubro daquele ano, afirmou:

“E na Europa nem me fale! Vivo angustiado e jamais pensei amara tanto Paris como vejo agora que amo. A ideia de bombardeios destruidores, a imagem dos alemães entrando em Paris me horrorizam, fico num estado completo de desespero. Parece incrível, mas é mesmo assim.” (DUARTE, 1971, p. 336)

A fotografia de Hildegard Rosenthal a seguir é bastante contraditória, pois se observa o garoto jornaleiro de fisionomia alegre e doce, que posa para a foto sem saber aparentemente das terríveis notícias sobre a carnificina da guerra que levava em suas mãos pelas ruas da cidade. Os acontecimentos sombrios invadiam as casas e a população vivia momentos perplexos de incertezas e profunda amargura em relação aos sentimentos do mundo.

A Guerra como arte, que assim como muitos outros acontecimentos, fermentava o estímulo à imaginação. É a respeito da guerra e seus sentimentos expressos, que Modris Eksteins escreve em “A Sagração da Primavera” e, ainda, sobre o nascimento da era moderna.

Desde o início a guerra foi um estímulo à imaginação. Provavelmente nenhum outro período da história produziu tantos depoimentos sobre os acontecimentos públicos. Artistas, poetas, escritores, clérigos, historiadores, filósofos, entre outros, todos participaram plenamente do drama humano que estava sendo representado. (EKSTEINS, 1992, p. 267)

A maioria dos intelectuais, apesar de orgulhosas declamações de independência e de tomadas de decisão racionais, mostrava-se sensível a lealdades nacionais arraigadas e comportava-se de acordo com esse estado de espírito. Se não podiam se alistar por causa da idade ou da saúde, participavam do esforço de outras maneiras, como propagandistas, artistas de guerra, motoristas de ambulância ou serventes de hospital. [...] Até o introvertido Marcel Proust, que compôs seu grande *roman fleuve*, *À la recherche du temps perdu*, à noite, no recinto solitário de um quarto forrado de cortiça, ficou enfeitiçado pelo espetáculo: “Assim como as pessoas costumavam viver em Deus, eu vivo na Guerra” (EKSTEINS, 1992, p. 268)

Fotografia 59. *Menino Jornaleiro* (1939)

Autor: Hildegard Rosenthal

Fonte: Instituto Moreira Salles – http://fotografia.ims.com.br/sites/#1493840592452_18

Acesso em: 20 jan. 2017

A prisão dos amigos e o cenário da Segunda Grande Guerra angustiavam profundamente o poeta, que expressava seus sentimentos em cartas às amigas Oneyda Alvarenga e Henriqueta Lisboa, entre outros, sobre seus anseios e tristezas, em uma avalanche de tribulações contidas no mais profundo de sua alma. Em 17 de abril de 1940, Mário compartilha com a poetisa mineira Henriqueta Lisboa sua sofreguidão, está indignado com o governo de Getúlio Vargas:

Estou sofrendo menos hoje, os jornais noticiaram a saída da cadeia de vários amigos meus e me sosseguei mais um bocado. Mas cresceu em mim um ódio medonho. A notícia foi fornecida pela própria Polícia. Foram soltos porque se averiguou que não havia nada contra eles!!! Com o cinismo das ditaduras, dos totalismos, dos fascismos a Polícia confessa isso! Desmantela-se uma família se assombra de susto uma sociedade inteira, se martiriza centenas de mães, mulheres, filhos, manos, amigos na defesa de quê, meu Deus! De um regime? De uma safadez? De um homem? Sim, especialmente e principalmente de um homem; se avacalha, se acanhaliza centenas de pessoas e de organismos familiares, só pra prevenir a serventia hipotética de um homem que está no poder!!! Ainda se fosse por isso, mas não é! É pra desviar a atenção pública de fatos militares mais graves contra esse homem. E é pra obter verbas pra nomeação de uma porção de delegadinhos novos e outras despesas (ANDRADE, 1990, p. 15-6)

Em 1940, tal é a desesperança diante do cenário de guerra e conflitos pessoais, frustrações, projetos irrealizados que tomam conta do poeta; em suas cartas aos amigos, Mário estende suas mágoas, saudades de um tempo que ficou arquivado nas prateleiras de seu coração e junto aos adereços da memória. Diante das angústias, escreve para a amiga Oneyda Alvarenga.

Estou atravessando uma das maiores crises de desespero, de consciência de inutilidade, de pressa de viver o que não estou vivendo, enfim uma coisa cruel, irrespirável, insuportável, uma angústia culminante que não posso descrever.

Você me desculpe ter esquecido a sua consulta, mas nem ela nem coisa nenhuma consegue me interessar no momento. Talvez que a destruição, a destruição de tudo pudesse me dar um jeito de prazer, de interesse, hecatombes monstruosas, desaparecimento completo de civilizações seriam pelo menos incêndios-de Nero dignos da gente olhar... Como o homem é egoísta... estou querendo tudo isso só por causa de mim, da minha vida insolúvel, da minha incompetência... Agora me bateu, nítida como nunca, a certeza de que estou desmoralizado e voltou a mania de perseguição. Tenho medo de tudo, só fico sossegado quando me fecho em casa escondido, Por favor, trabalhe mais uns tempos, a Discoteca não me interessa, nem a escolha dos discos, nem dos discos de alumínio, nem a vitória da Inglaterra. E tem um saxofone aqui perto, duas casas abaixo da minha, que estuda mais de duas horas, mais de 24 horas todo dia o “Plaisir d’amour”. E o calor não para um segundo de tinir. Tenho muita pena de mim, Oneida, sinto uma pena imensa de mim, tenho a impressão de que ainda podia fazer alguma coisa e não faço; e não posso fazer o que talvez queria fazer. Só me interessa esperar a queda das 22 horas, pra ir beber uns chopes na Brahma, mas chego lá e fica da mesma forma desagradável, ventiladores soprando um vento de inferno, e gente da rua espiando, parece que vão me prender, me matar, não sei. Agora vou me embriagar até o dia primeiro do ano e depois reajo. Sejam felizes vocês, você, o Silvio, o Zé Bento, o Saia, que eu pretendo me alegrar, me esturricar de alegria, de uma alegria convulsiva. (ANDRADE, 1974, p. 303-4).

O texto a seguir é uma interpretação de Oneyda Alvarenga, amiga e ex-aluna de Mário de Andrade, sobre os poemas do *Grão Cão do outubro*. É possível observar o complexo contexto histórico em que vivia o poeta e, em consequência, a afinação dada aos seus poemas. Os escritos são de Lafetá:

Ao examinar o desenvolvimento das preocupações políticas de Mário, sua amiga e ex-aluna Oneyda Alvarenga também interpreta os poemas do *Grão Cão do outubro* nesta linha, julgando-os como um documento literário que revela as tentativas do poeta para modificar seu ideário estético-social. “A angústia que lhe causava a visão dos sofrimentos do povo e as suas próprias incertezas individuais”, diz Oneyda, “fazem Mário de Andrade arrebentar, nestes versos misteriosos e admiráveis, em violências terríveis, em que a amada, “polida e cadencial feito uma lei”, se confunde com a inexorabilidade de um mundo violento, fascista, nazista, capitalista – quaisquer *istas* opressores, pesados de matanças e misérias”. (LAFETÁ, 1986, p. 118-9)

Apesar das difíceis circunstâncias fabricadas pelo Estado Novo, as perseguições, a repressão por Getúlio, os amigos de Mário interpretavam suas queixas e aflições de várias maneiras (JARDIM, 2005, p. 36-7). Carlos Drummond de Andrade, na edição das cartas do amigo, diz que os males do poeta eram a falta de dinheiro e sua sensível saúde. Já Paulo Duarte acredita que os males que assombravam Mário foram acarretados por sua saída do Departamento de Cultura.

A perda da boa posição de chefia e o fim do Departamento de Cultura modificaram seus ânimos e perspectivas e lhe trouxeram melancolia. Mas, na verdade, como realmente compreender um escritor com muitas máscaras; como ele mesmo afirma, e que aspirava a tantas modificações e rupturas, ansiava pela modernidade da literatura, na música e na arte brasileira, num país agrário, oligarca?

O escritor tomado de sonhos e devaneios, que ainda se manifestava no quadro político e social por meio de seus escritos, nascido em uma cidade como São Paulo, que apresenta um crescimento cosmopolita assustador. Muito provavelmente sua depressão interior tenha vindo junto com a modernidade. Talvez a depressão também seja símbolo da modernidade.

Em março de 1941, em estado de depressão e doente, Mário faz as malas e volta para São Paulo, para sua confortável e amada casa na Rua Lopes Chaves, então comissionado do SPHAN. Retoma, assim, sua vida na Cidade da Garoa, recusa convites de viagens para participar de alguns congressos, escreve artigos para os jornais *O Diário de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo*, entre outros compromissos e trabalhos, parece enfim, reagir de sua depressão.

Na Conferência de 1942, realizada na biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, por Mário de Andrade, celebrou-se os vinte anos de aniversário do Movimento Modernista em São Paulo. O poeta faz uma análise e crítica sobre o que foi o

movimento e seus desdobramentos. O texto proferido pelo poeta, mais tarde, integrou a obra *Aspectos da literatura brasileira*. Jardim escreve sobre a Conferência:

A conferência comemorativa dos vinte anos da Semana, no Rio, em 1942, constituiu o ponto alto e mais pungente da dura revisão crítica, feita por Mário de Andrade, do Modernismo e da sua própria trajetória de vida. A reação ao diagnóstico negativo que encerrava a conferência foi uma exortação à participação política. Ao dirigir-se à nova geração que o ouvia na biblioteca do Itamaraty, repreendeu aqueles que se mantinham como “espiões da vida” e conclamou a marchar com as multidões. (JARDIM, 2005, p. 137)

Em *Aspectos da literatura brasileira*, o texto publicado por Mário de Andrade faz o seguinte balanço e análise sobre as repercussões do movimento. Vale aqui lembrar partes de sua análise:

Manifestado a especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunha a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisto, embora aqueles primeiros modernistas... das cavernas, que nos reunimos em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Vitor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal, que viria mesmo. Já um crítico de senso-comum afirmou que tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o momento. Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista seria pura e simplesmente... o movimento modernista.

Fazem vinte anos que realizou-se, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado agradável, que não ficou nada feio, mas que assombra um pouco também. Como tive coragem para participar daquela batalha! É certo que com minhas experiências artísticas muito que venho escandalizando a intelectualidade do meu país, porém, expostas em livros e artigos, como que essas experiências não se realizam *in anima nobile*. Não estou de corpo presente e isto abrandando o choque da estupidez. (ANDRADE, 1974, p. 231)

Em 1943, Mário de Andrade é o escritor e o poeta de si mesmo, é a descida à interioridade, publica os poemas de *O carro da miséria*. Trata-se de um longo poema, repleto de denúncia social, de imagens misteriosas, que mostram conflitos internos profundos e ainda um “drama pessoal de indivíduo dilacerado por qualquer luta íntima”, segundo Lafetá (1986, p. 118). É importante também destacar a opinião de Mário de Andrade, quando em 1944 envia cópia da obra para seu amigo Carlos Lacerda:

Mário conta a gênese do poema *O carro da miséria*, escrito em duas épocas de muita angústia pessoal misturada a frustrações políticas: a primeira, dezembro de 1930, quando “já não havia mais ilusão possível com a República Nova e isso me afetava tanto mais que eu sofrera muito do lado ‘família’ com a revolução, mãe em desespero, irmão preso, presença da morte, coisas assim”; a segunda, onze de outubro de 1932, no “mesmíssimo estado de espírito psicológico de arrebatção de 1930, agora motivado pela revolução de 32”, e, “até com maior sofrimento desta

vez, porque havia raiva, muita raiva em mim, principalmente com desilusões de amigos”. (LAFETÁ, 1986, p. 117)

“O carro da miséria”

(24 de dezembro de 1930, 11 de outubro de 1932, 26 de dezembro de 1943)

A Carlos Lacerda

O que vêm fazer pelos meus olhos tantos barcos

Lenços rompendo adeuses presentinhos

Charangas na terra-roxa das estações um grito

Um grito não um gruto

Que me faz esquecer a miséria do mundo pão pão...

O que vem fazer na minha boca um beijo

A mulher da Bolívia agarrando

Um penacho de viúvas restritas

Restritas não restritas

Que o papagalho repassa e póe na vida...

Ah... caminhos caminhos caminhos errados de séculos...

Me sinto o Pai Tietê. Dos meus sovacos

Saem fantasmas bonitões pelos caminhos

Penetrando o esplendor falso da América.

Dei-vos minas de ouro vós me dais mineiros!

Glória a Cícero nas vendinhas alterosas

Com a penugem dos pensamentos sutis

Feito ninho de guaxe

O passado atrapalha os meus caminhos

Não sou daqui venho de outros destinos

Não sou mais eu nunca fui eu decerto

Aos pedaços me vim – eu caio! Aos pedaços disperso

Projetado em vitrais nos joelhos nas caixas

Nos Pireneus em pororoca prodigiosa

Rompe a consciência nítida: EUTUDOAMO.

[...]

(ANDRADE, 2009, p. 432-3)

Lafetá (1986, p. 118) aponta que a cisão da consciência é o assunto principal do poema, além de seu dilaceramento. A própria fala de Mário de Andrade corrobora para esse fato, segundo o autor:

Só mais uma explicação. E um esclarecimento. Pra confirmar a fase sócio-estourante da minha vida, esse período 1929-1935, ainda tem a talvez mais trágica das arrebentações o *Grã Cão do outubro* que é de 1933, de quando me vieram as preocupações feias de ter feito 40 anos. (Agora, nos 50, não tive preocupação nenhuma.) De maneira que as datas do desfazimento em mim dos prazeres e prerrogativas da minha classe são essas: 1930, *O carro da miséria*; 1932, 2ª Versão e definitiva do mesmo; 1933, *Grã Cão do outubro* e enfim, fins de 1934, o artigo me confessando ‘coram populo’ comunista. Sem sê-lo e sem selo nenhum, hélas!” (LAFETÁ, 1986, p. 118)

As incertezas, os descontentamentos, as desventuras, o desamor ainda que de maneira contundente na vida do poeta, fundem-se e se camuflam com a violência do mundo, nazista, fascista, opressivo, de matanças e misérias, a “figuração da intimidade faz transparecerem os choques da praça de convites. O poeta se põe a caminho da cidade”, como aponta Lafetá (1986, p. 119).

Wilson Martins (2002, p. 265), sobre as obras de Mário, ressalta sobre a importância no bojo poético e modernista de alguns títulos das obras do poeta, como *Pauliceia desvairada* faz parte de um documento do Modernismo; *Losango cáqui*, como um trabalho artesanal de pesquisa, e, finalmente, *Lira paulistana*, cuja publicação foi póstuma, como uma “criação exclusivamente poética, em que o poeta se entrega aos seus anseios e escuta sua própria sensibilidade, que em detrimento desses aspectos lhe caberia o título de poeta lírico e “sobretudo como um poeta de São Paulo”. Wilson Martins é consensual quando elege a obra *Lira paulistana* como sua melhor poética.

Lira paulistana contém os seus poemas mais comoventes, os mais espontâneos, os mais poeticamente “maduros”. Ali, o poeta assumiu a sua fisionomia eterna, depois das aventuras ansiosas pelos campos da simples técnica. Ora, *Lira paulistana* é a ponte final de um arco em cujo extremo oposto se encontra *Pauliceia desvairada* – pois também cantava “ regionalmente a cidade materna o primeiro livro do movimento” modernista.

Assim, tudo se aclara, afinal, e a unidade profunda de Mário de Andrade se restabelece. Ele foi trezentos, trezentos e cinquenta, sem se fragmentar, e, ao contrário completando-se incessantemente a si mesmo. Na sua multiplicidade, ele tinha a “vocação da unidade” – a vocação que lhe inspiraria certa ocasião o admirável poema inicial do *Remate de males*. (MARTINS, 2002, p. 266)

Já segundo Lafetá, *Lira paulistana*, *O carro da miséria* e *Café* representam a quinta e última fase de Mário de Andrade. Em *Lira paulistana*, um total de 29 poemas, a cidade de São Paulo é retomada como tema principal e com o forte apelo que marcou os poemas da obra, após a euforia de *Pauliceia desvairada* e a Semana Modernista de 22. Mário está em seu momento sublime; talvez em um estado de êxtase, cuja inspiração imagética brotou das ruas e

dos caminhos da cidade e, mais uma vez, da garoa. Lafetá observa muito bem essa fase do poeta:

Passou-se o tempo: 1922 até 1945. O Modernismo mudou muito. Se nós formos ver a imagem de São Paulo que está na *Pauliceia desvairada*, vamos verificar que ela é como a cidade – uma imagem moderna, complexa, ao mesmo tempo cosmopolita e brasileira. É uma imagem apologética e crítica. Isto é, ao mesmo tempo é um elogio da cidade e uma crítica de seus aspectos. Mas o tom geral da *Pauliceia* é de euforia, de otimismo.

Mas isto não se deve apenas à juventude de Mário. Com certeza se deve, em parte, à juventude, quando escreveu a *Pauliceia*, mas também a um certo clima de otimismo que havia no país interior nessa época, e que o crítico Antonio Candido chamou de “*consciência eufórica de país novo*”. Seria uma espécie de sentimento dos artistas e intelectuais brasileiros da época em que as deficiências do Brasil se deviam ao fato de ser um país novo e que, no entanto, tinha muito futuro pela frente e poderia progredir muito.

Pouco mais de 20 anos depois, está tudo mudado. Mário de Andrade vai retomar a cidade de São Paulo como tema principal de um livro de poesia. Digo retomar como tema principal porque, como tema, a cidade de São Paulo nunca abandonou a poesia dele. Sempre esteve presente. Mas como tema principal aparece na *Pauliceia desvairada* e no seu último livro de poemas, a *Lira paulistana*. Mas aí, o clima já é outro. Nós estamos em plena Segunda Guerra Mundial, em plena ditadura do Estado Novo, com uma situação social muito complicada e uma consciência diferente do Brasil, que não é mais otimista como nos anos 20, mas uma consciência pessimista das dificuldades do subdesenvolvimento brasileiro. Esse tipo de consciência vai-se refletir profundamente nos poemas da *Lira paulistana*. (LAFETÁ, 1997, p. 89).

Assim como o elogio e a crítica do poeta para a cidade de São Paulo em *Lira paulistana*, as fotografias a seguir de Hildegard Rosenthal mostram parte dessas imagens apologéticas e contraditórias da década de 1940. Tanto é possível observar os desnivelamentos sociais quanto o desenvolvimento econômico desse período, marcado pelo intenso período de crescimento vertiginoso de urbanização e industrialização; o que a torna uma grande metrópole.

As imagens fotográficas mostram a alternância do clima e o paradoxal da cidade. Na primeira fotografia, em um dia claro de sol, o vendedor de flores saúda a alegre moça em meio aos perfumes dos buquês florais. Já na imagem seguinte a *Pauliceia* está cinza e chuvosa, as pessoas caminham apressadas pelas ruas desejosas de um refúgio. Na terceira imagem, na área central da cidade, vê-se a mulher com uma trouxa de roupa na cabeça próxima ao bonde, dentro de um contexto urbano em que revela tantas contradições: talvez estivesse em viagem pela cidade, vinda de algum canto do país, e a ausência das malas foi substituída por uma trouxa de roupa, o que também revela as desigualdades sociais. Já na última imagem, como a própria descrição fotográfica da autora demonstra, é o ponto de encontro no carrinho gourmet. E a conversa atualizada entre os amigos é a face da sociabilidade urbana.

Fotografia 60. *Largo do Arouche – centro* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Reportagem fotográfica “Nova Mulher”

Fonte: Instituto Moreira Sales-http://fotografia.ims.com.br/sites/#1494095337519_8 Acesso em: 18 jan. 2017.

Fotografia 61. *Avenida São João esquina com a Rua Libero Badaró* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br> Acesso em: 12 jan. 2017.

Fotografia 62. *Zona Cerealista – centro* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br> Acesso em: 12 jan. 2017.

Fotografia 63. *Ladeira Porto Geral, Rua 25 de março* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br> Acesso em: 12 jan. 2017.

De acordo com Lafetá, passou-se o tempo e a cidade está mudada. A metamorfose da cidade reflete os desdobramentos políticos e sociais no país e no mundo, marcados pelo espírito totalitário da era Vargas e o horror da Segunda Guerra Mundial. Em *Lira paulistana*, Mário de Andrade revê as imagens da cidade desesperançada, que se funde no eu lírico do poeta, que revela uma consciência bastante preocupada e engajada pelos acontecimentos sociais e políticos no Brasil e no mundo.

O poema inaugural de *Lira paulistana* é “Minha viola bonita”. Mário de Andrade expressa seus anseios feridos e seu amor pela cidade. O poeta é o trovador arlequinal. Ele canta a cidade com suas cantigas românticas e faz sua viola chorar por ela. Assim é um trovador, um cantante em meio à multidão, que canta as paixões, os amores, as amizades e os desejos imbuídos nas baladas sentimentais.

É certo que esses elementos circunstanciais são encontrados pelos caminhos do poeta e então se extrai a poesia como um elixir que abastece a cidade. Muitas vezes do pior lixo, que cheira mal, onde povoam os bichos. Onde não se arrisca um olhar, ou é melhor fingir um anonimato total, diante das mazelas poeirentas da paisagem urbana. É de lá que o poeta colhe seu melhor fruto. A melhor poesia. Os paradoxos da cidade tornam-se ícones urbanos, viadutos, favelas, esquinas e ruas. Da segregação que modifica o modo de vida no espaço, entre a dor e o sofrimento, nasce a poesia da cidade.

Para Fonseca (1997, p. 257), “a viola significa metonimicamente a própria poesia, e por contiguidade, o desempenho da atividade criadora”. A viola é sua companheira inseparável, é namorada, é bonita, mas está ferida, machucada por seu amor pela cidade, que hoje é desilusão. O poeta lamenta a desumanização. Lamenta pelas feridas e os desencontros de seu próprio eu e escreve.

“Minha viola bonita”

*Minha viola bonita,
Bonita viola minha,
Cresci, crescestes comigo
Nas Arábias.*

*Minha viola namorada,
Namorada viola minha,
Cante, cantaste comigo
Em Granada.*

*Minha viola ferida,
 Ferida viola minha,
 O amor fugiu para leste
 Na borrasca.*

*Minha viola quebrada,
 Raiva, anseios, lutas, vida,
 Miséria, tudo passou-se
 Em São Paulo.*

(ANDRADE, 2009, p. 461)

Já no poema “São Paulo pela noite”, o poeta expressa seus sentimentos de temporalidade. Seus conflitos interiores submergindo a cidade. São Paulo pela noite, pela manhã, o futuro, as alvoradas, o presente o envelhecer, enfim, o tempo em movimento que segue seu destino sem esperar ninguém. As faces de São Paulo são abreviadas ao tempo e fundamentada no estado de espírito do poeta.

“São Paulo pela noite”

*São Paulo pela noite.
 Meu espírito alerta
 Baila em festa e metrópole.*

*São Paulo na manhã.
 Meu coração aberto
 Dilui-se em corpos flácidos.*

*São Paulo pela noite.
 O coração alçado
 Se expande em luz sinfônica.*

*São Paulo na manhã.
 O espírito cansado
 Se arrasta em marchas fúnebres.*

São Paulo noite e dia...

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória.

O crime do presente
Enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.
 (ANDRADE, 2009, p. 462)

No poema “Garoa do meu São Paulo”, de *Lira paulistana*, segundo o professor Lafetá a garoa é a protagonista principal, mas nesse âmbito ela aparece em um sentido negativo, em um acontecimento disfórico. O contexto do período é a Segunda Guerra Mundial em curso. E no Brasil a consolidação da ditadura de Getúlio Vargas e sua simpatia pelo nazifascismo, que provocava acontecimentos irreparáveis no contexto histórico brasileiro, como por exemplo a perseguição a Luiz Carlos Prestes e Olga Benário, judia e então deportada grávida para a Alemanha, onde morreria nos campos de concentração. Os sentimentos no poeta são ambíguos e intensos. Nos escritos de Lafetá, o poeta é assim compreendido pelos versos desse poema:

Esses poemas são uma espécie de diálogo que Mário de Andrade, velho (velho, quero dizer, com 50 anos de idade), trava com o jovem Mário de vinte e pouco anos. Um diálogo tenso. Pode-se dizer que *Lira paulistana* inverte, de alguma maneira, o ponto de vista da *Pauliceia desvairada*. Então a euforia desaparece e os poemas vão ser bem mais sombrios. A garoa da *Pauliceia* é um acontecimento que pode tornar a cidade triste ou alegre. Depende. Se o poeta fica triste, é uma tristeza muito superficial, que de repente desaparece. Porque “de repente, um raio de sol arisco risca o chuveiro ao meio” (um verso do poema). Pode estar ali a garoa, mas de repente um raio de sol risca e aí está São Paulo se abrindo de novo.

Na *Lira paulistana*, não. A garoa ganha um sentido negativo. [...]

É como se ele dissesse: o encanto dessa cidade oculta injustiças e desnivelamentos sociais profundos, que estão dentro dela. Esse é o tom da *Lira paulistana*. Ele diz assim: (LAFETÁ, 1997, p. 90-1)

“Garoa do meu São Paulo”

Garoa do meu São Paulo
– Timbre triste de martírios –
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco
Meu São Paulo da garoa,

– *Londres das neblinas finas* –
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
 – *costureira de malditos* –
São sempre brancos e ricos...
Garoa, sai dos meus olhos.
 (ANDRADE, 2009, p. 463)

A desilusão pela cidade representada nos poemas expressa o desencantamento pela modernidade imposta. As injustiças sociais, o preconceito camuflado, o individualismo e o desafeto pelo outro. Para Fonseca, a garoa representada no poema não permite ao poeta enxergar o outro. Os desnivelamentos sociais estão presentes, mas a garoa atrapalha o olhar para essas questões. Só se vê o progresso, a expansão da cidade e seu crescimento econômico. Na análise literária de Fonseca a seguir, ele aponta os elementos consoantes desse poema:

A garoa que simboliza o clima europeu da cidade (São Paulo é uma Londres das neblinas frias) pode ser um “Timbre triste de martírios” e “costureira de malditos”, símbolo do jogo de aparências e imposturas do status quo que impõem a falta de visão real do outro, tomando todos incaracterísticos e invisíveis como indivíduos. A garoa é, portanto, uma viseira, como antolhos que o poeta recusa: “Garoa, sai dos meus olhos”. A proximidade se mantém através do uso afetivo do pronome possessivo, mas a matéria é observada sem o antigo entusiasmo. A nova postura é crítica e o espírito observador exercita agora uma retórica da falta, do vazio, da ausência, definindo a vida urbana sobretudo pelas suas carências. A figuração do tempo muda muito em relação aos poemas do início da carreira, em que o sol era uma grandeza sempre presente na conformação da paisagem urbana. Assim, a garoa não é apenas acidental, como noutras vezes, mas faz parte da essência da cidade como uma característica marcante. (FONSECA, 1997, p. 260)

É relevante, também, mencionar a análise literária feita por José Emílio Major Neto, em sua tese *A Lira paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*, para que corrobore de maneira consensual os estudos realizados por outros críticos e que ainda traga à luz a compreensão dos elementos formadores dos versos no poema.

Na primeira estrofe, o jogo se dá em função da etnia (branco/preto). Na segunda, a classe (rico/pobre) e o conflito entre o nacional e o estrangeiro (Londres/São Paulo). Ainda na terceira estrofe, a recorrência dos elementos presentes nas outras duas (rico; branco), acrescida da denúncia da dominação de classe, no verso final: “São sempre brancos e ricos”.

As três grandes contradições que atravessam a obra de Mário de Andrade – a consciência da miscigenação elemento determinante na “formação da identidade do Brasil associada ao permanente movimento pendular entre o nacional e o estrangeiro e finalmente a consciência de classe como elemento mascarador/definidor dessas contradições – estão reiterados no poema. [...]

Em “— Em Londres das neblinas finas —”, a ideia da dissolução está presente no caráter fumarento da neblina, que produz indefinição de formas e dificulta a percepção do movimento verdadeiro das coisas do mundo e remete a uma espécie de caos original ou final.

[...] No último verso, isolada numa estrofe solitária, a garoa paulistana que invade o olhar do poeta e lembra as “neblinas finas” de uma Londres “mítica”. É possível imaginar, num primeiro momento, que na imagem da “garoa”, nos “olhos” do poeta, encontra-se a fusão do dado subjetivo (lágrimas) com o dado objetivo (garoa: fenômeno atmosférico): procedimento comum em Mário de Andrade. Ainda, é possível interpretar o verso como revelação do desejo do leu lírico de desembaciar a visão, livrar-se do que impede a percepção clara das coisas e dos seres, em suma, estabelecer o limite entre o que é extremo e o que é nacional do que é europeu, o que é herança da miscigenação e o que é fruto do processo histórico particular de acumulação capitalista no país. A consciência dessa necessidade convive com a presença da garoa e com tudo o que nela está implicado: “martírios”, neblinas finas” e “malditos”. A pulsão de morte parece-nos ultrapassar todos os esforços do poeta na direção de encontrar um sentido para as agudas diferenças entre os homens (etnia, nacionalidade e classe). (MAJOR NETO, 2006, p. 83-4)

No poema “Ruas do meu São Paulo”, Mário de Andrade perpetua os mesmos sentimentos da viola quebrada, os anseios, a ferida, os amores, a tristeza, a falta do outro, a solidão, que se nutre de melancolia pelas ruas da cidade; talvez um saudosismo do passado, um lamento e dor que o aprisiona. Seu próprio desencontro. Mas ainda o poeta caminha pela cidade em busca de seu *self*.

“Ruas do meu São Paulo”

*Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?*

*Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?
Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo,
Onde está?*

*Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?*

*Ruas do meu São Paulo,
A culpa do insofrido,*

Onde está?

Há de estar no passado,

Nos séculos malditos,

Aí está

(ANDRADE, 2009, p. 463)

Na fotografia a seguir, de autoria de Hildegard Rosenthal, a paisagem revela a face da cidade de São Paulo, o frenesi, o cinza, a chuva, que embala os movimentos das pessoas a caminho pelas calçadas, bastante comprometidas pelo mau tempo, os automóveis em circulação, enfim, esse é o tom da Pauliceia na década de 1940, uma cidade em constante movimento.

Fotografia 64. *Avenida Rangel Pestana* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br> Acesso em: 12 jan. 2017.

Na próxima poesia há um desencanto, um descontentamento expressado pelo poeta. Segundo Lafetá, Mário de Andrade é extremamente pessimista sobre a cidade moderna. “Eu diria mesmo amargo, do cantor de São Paulo que foi Mário de Andrade. Mas é um poema que nos faz refletir” (LAFETÁ, 1986, p. 91).

Há um desprendimento de sua preocupação com a técnica que o acompanha em outros poemas. Aqui seus sentimentos, seus dissabores e desencantos pela cidade estão naturalmente expressos em uma linguagem simples e contundente. Uma forte contestação em seus versos

sobre um processo de ditadura que se desenrolava no país, a censura; enfim o desvairismo político e econômico que afrontavam o poeta e parte da população brasileira. “Essa é a última imagem, amarga, que o poeta fez para a cidade de São Paulo. Acho que para nós foi uma lição. Uma cidade extraordinária, entretanto, com todos esses problemas” (LAFETÁ, 1986, p. 91).

“Eu nem sei se vale a pena”

*Eu nem sei si vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida
Limpa o gosto e assopra a avena,
Esta angústia não serena,
Muita fome pouco pão,
Eu só vejo na função
Miséria, dolo, ferida,
Isso é vida?*

*São glórias desta cidade
Ver a arte contando história,
A religião sem memória
De quem foi Cristo em verdade,
Os chefes nossa amizade,
Os estudantes sem textos,
Jornalismo no cabresto,
Tolos cantando vitória,
Isso é glória?*

*Divórcio pra todo o lado,
As guampas fazem furor,
Grã-finos do despudor,
No gasogênio empestado,
Das moças do operariado
São os gozosos mistérios,
Isso de ter filho, néris
E se ama seja o que for,
Isso é amor?*

*Mas o pior desta nação
 E ter fábrica de gás
 Que donos-da-vida faz
 Ianques e ingleses de ação,
 Tudo vem de convulsão
 Enquanto se insulta o Eixo,
 Lights, Tramas, Corporation,
 E a gente de trás para trás,
 Isso é paz?*

*Pois nada vale a verdade,
 Ela mesma está vendida,
 A honra é uma suicida,
 Nuvem a felicidade,
 E entre rosas a cidade,
 Muito concha e relembória,
 Sempaz, sem amor, sem glória,
 Se diz terra progredida,
 Eu pergunto:
 Isso é vida?*

(ANDRADE, 2009, p. 470)

Nas reflexões desses versos, “Eu nem sei se vale a pena”, segundo Fonseca, no itinerário das imagens, a desilusão apresenta-se como emblema da relação sempre problemática ente o poeta e a cidade inspiradora. A lira amorosa então vibra e a “viola quebrada” range em suas cordas sentidas os versos do desconcerto da cidade (FONSECA, 1997, p. 264).

Em seus versos é possível sentir que o poeta está de luto pela cidade de São Paulo. As imagens poéticas são da cidade inserida na metamorfose do imperialismo capitalista. A cidade torna-se uma verdadeira metrópole industrial, seguida das maiores injustiças sociais, essência do capitalismo segregador. Na próxima fotografia, é possível verificar a cidade imagética de São Paulo, bastante cosmopolita, os automóveis, as pessoas, as edificações verticais, o comércio e até é possível escutar os burburinhos das ruas e os sons das buzinas.

Fotografia 65. *Rua 15 de Novembro* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 18 jan. 2017.

No poema, também, sem título, que se inicia com a frase “Abre-te boca e proclama”, Mário continua a apresentar suas preocupações com as questões sociais e com os acontecimentos do período. Nesse poema, observa-se o desejo de gritar ao mundo sua contestação sobre a inutilidade da guerra e o contraditório, sobre a beleza que se estende na primavera. Os poemas em *Lira paulistana* encerram-se sempre com ambiguidades, em um jogo de oposições, o que chamamos de antitético. Na análise literária de Major Neto, ele destaca esse caráter no poema.

A presença do dualismo é visível no poema e rege o movimento interno de suas imagens (Abre-te x cala-te; Sé x Nazismo; crime x rosas). Uma leitura atenta de todos os poemas que compõem a *Lira paulistana* demonstra o jogo imagético baseado num sistema de oposições que se manifesta ao longo de cada peça.

É possível observar ainda que o aspecto antitético – conflituoso e paradoxal que rege o sistema imagético dos poemas – infiltra-se na própria estrutura linguística e rege a estrutura morfosintática dos poemas. Portanto esse procedimento é tão marcante, que preside a estrutura estilística mais íntima do texto: a formulação antitética rege o ritmo da própria frase, como demonstram inúmeros exemplos. Trata-se de um traço marcante da obra de Mário de Andrade, revelador, no nível da linguagem, da permanência de uma problemática central que a percorre do começo ao fim. (MAJOR NETO, 2006, p. 63)

“Abre-te boca e proclama”

Abre-te boca e proclama

*Em plena praça da Sé,
O horror que o Nazismo infame
É.*

*Abre-te boca e certaia,
Sempiedade por ninguém,
Contra os crimes que o estrangeiro
Tem*

*Mas exalta as nossas rosas,
Esta primavera louca,
Os tico-ticos mimosos,
Cala-te boca.*

(ANDRADE, 2009, p. 466)

O poema a seguir, “Beijos mais beijos”, aponta para o amor, a paixão que o poeta ainda revela sentir pela cidade de São Paulo, sua amada. Os milhões de beijos eternos entre tantas rosas paulistanas, elemento sempre presente em suas poesias.

Os acontecimentos que remetem o poeta aos sustos com sua amada cidade e as luzes perdidas na garoa, em meio ao ressoar do progresso da energia elétrica, que chega em vários pontos da cidade e o urbanismo que abre seu apetite para os ideais raivosos, e pelas notícias dos jornais que chegam com a mesma velocidade da modernidade e mostram um mundo em guerra, em cinzas e chamas, são as tristezas sem fim, que seguem para o poeta como o curso vagaroso do Rio Tietê, presente em seus sentimentos escondidos, também em curso.

“Beijos mais beijos”

*Beijos mais beijos,
Milhões de beijos preferidos,
Venho de amores com a minha amada,
Insaciáveis.*

*Rosas mais rosas,
Milhões de rosas paulistanas,
Venho de sustos com a minha amiga,
Implacáveis.*

*Luzes mais luzes,
Luzes perdidas na garoa,
Trago tristezas no peito vivo,
Implacáveis.*

*Ideais, ideais,
Ideais raivosos do insofrido,
Trago verdades novas na boca,
Insaciáveis.*

*Jornais, jornais,
Notícias que enchem e esvaziam,
– Me dá uma bomba sem retardamento,
Implacável!*

*Horas mais horas,
Rio do meu mistério esquivo,
– Me dá violetas pelos meus dedos
Insaciáveis...*

(ANDRADE, 2009, p. 476-7)

Outro poema em *Lira*, que traz à luz as insatisfações sempre presentes nos sentimentos do poeta, é “A catedral de São Paulo”. Há uma identificação do poeta com a catedral. Assim como a catedral levou muitos anos para ser construída; o que contrapõe a ideia do crescimento acelerado da cidade de São Paulo, o poeta tem a sensação de também estar inacabado.

“A catedral de São Paulo”

*A catedral de São Paulo
Por Deus! Que nunca se acaba
– Como minha alma.*

*É uma catedral horrível
Feita de pedras bonitas
– Como minha alma.*

*A catedral de São Paulo
Nasceu da necessidade.*

– *Como minha alma.*

*Sacro e profano edifício,
Tem pedras novas e antigas
Como minha alma.*

*Um dia há-de se acabar,
Mas depois se destruirá
– Como o meu corpo.*

*E a alma, memória triste,
Por sobre os homens arisca,
Sem porto.
(ANDRADE, 2009, p. 481)*

Ainda sobre o poema “Catedral”, Major Neto faz um paralelismo muito interessante entre Mário de Andrade e a catedral da Sé, a seguir. Também é possível observar nas fotografias a transição de uma igreja com a fachada colonial para uma ótica europeia gótica, como coloca o autor.

A catedral da Sé foi construída ao longo de 41 anos (1913-1954), o que explicaria o lamento irônico presente no verso “Por Deus! Que nunca se acaba”. Do ponto de vista estético, a arquitetura do edifício reproduz canhestamente o estilo consagrado das catedrais medievais europeias. Trata-se na verdade de um “pastiche” de gótico inscrito na velha tradição brasileira de imitação dos estilos prestigiosos europeus.

O longo período de construção da catedral contrasta com o acelerado processo de transformação de São Paulo de velha e provinciana cidade colonial em moderna metrópole capitalista. Convivem na mesma cidade dois tempos diferentes: o circular, do mito(a catedral), e o linear, da história a (metrópole). A sobreposição destas duas temporalidades revela o processo geral de formação do país em que a fusão dos opostos impõem a indeterminação como marca prioritária. (MAJOR NETO, 2006, p. 87)

Fotografia 66. *Antiga catedral da Sé* (1910)

Fonte: <http://imagensdesaopaulo.hdl.com.br>. Acesso em: nov. 2016. (Fotógrafo desconhecido)

Fotografia 67. *Nova catedral da Sé*. Término da construção em 1954.

Fonte: <http://imagensdesaopaulo.hdl.com.br>. Acesso em: nov. 2016. (Fotógrafo desconhecido)

“Agora eu quero cantar” é um poema, que narra a vida de Pedro desde a infância até a morte. É acertado o tom da belíssima análise literária de Major Neto (2006, p. 94), que realiza um estudo paralelo com a obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*. Em sua análise, ambos os poemas possuem a mesma trama. Um exemplo mostrado pelo crítico:

No poema cabralino, duas ciganas predizem o futuro da criança “Severina” recém-nascida: o seu lento e sofrido processo de transformação de sertanejo em operário. Inicialmente a “lama” que se vê no seu corpo é do mangue, onde ele caça caranguejos. Ao correr do tempo, ela se transforma em “graxa” da oficina. (MAJOR NETO, 2006, p. 94)

Em continuidade à sua análise, o poema de Mário de Andrade possui imagens e versos semelhantes ao de João Cabral. Os versos são populares e medievais, de raiz ibérica, lembram a produção dos cantadores nordestinos. O poeta Mário de Andrade mostra um furtivo desejo de aproximar a poesia a uma temática social, a luta de classes. Além da presença da morte, como elemento presente em ambos poemas, conforme coloca Major Neto (2006, p. 95).

Em alguns versos, é possível observar a trajetória do operário, marcada pela exploração do patrão, quando lhe concede um ínfimo aumento salarial após a máquina ter lhe mutilado. Nesse contexto é possível realizar um paralelo com *Morte e vida severina*, quando a criança Severina consegue se mudar para um pedaço de miserável terra, como previram as ciganas (MAJOR NETO, 2006, p. 97). O que mostra, conforme a análise das injustiças sociais, com o desdobramento do capitalismo e os direitos trabalhistas tão incipientes.

Nesse poema, Mário de Andrade modifica e nivela a arte popular cancionista, nordestina, brasileira, a uma arte mais erudita:

“Agora eu quero cantar”

*Agora eu quero cantar
Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,
Que acabou qual principiou.*

*Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se limpava:
– É Pedro. E Pedro ficou.
Ela tinha o que fazer,
Ele ainda mais, e outro nome*

*Ali ninguém procurou,
 Não pensaram em Alcibíades,
 Floriscópio, Ciro, Adrasto,
 Quedê tempo pra inventar!
 – É Pedro. E Pedro ficou.*

[...]

*Por trás da escola de Pedro
 Tinha uma serra bem alta
 Que o menino nunca olhou;
 Logo no dia seguinte
 Quando no dia seguinte
 Machucado, sujo, exausto,
 Pedrinho a escola rondou.
 E eis que de repente, não
 Se sabe porque, Pedrinho
 Para a serra se voltou:
 – Havia de ter por certo
 Outra vida bem mais linda
 Por trás da serra! pensou.
 Vida que foi de trabalho,
 Vida que o dia espalhou,
 Adeus, bela natureza,
 Adeus, bichos, adeus, flores,
 Tudo o rapaz, obrigado
 Pela oficina, largou.
 Perdeu alguns dentes e antes,
 Pouco antes de fazer quinze
 Anos, na boca da máquina
 Um dedo Pedro deixou.
 Mas depois de mês e pico
 Ao trabalho ele voltou,
 E quando em frente da máquina,
 Pensam que teve ódio? Não!
 Pedro sentiu alegria!
 A máquina era ele! A máquina
 Era o que a vida lhe dava!
 E Pedro tudo perdoou.*

(ANDRADE, 2009, p. 483;485;486)

Na fotografia a seguir, vale lembrar que muitos Pedros estão pelas ruas, estão também presentes na exploração dos trabalhos assalariados mal pagos e até mesmo são escravos sem saberem. Tal fato ocorre desde as primeiras décadas no Brasil, e, principalmente, nas cidades grandes como São Paulo, e tem permanecido até os dias de hoje.

Fotografia 68. *Menino engraxate* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2017.

Lira paulistana delineia um testamento memorial da cidade. O poema “Quando eu morrer” mostra o amor visceral do poeta com a cidade, quando ele faz uma tematização lírica da própria morte no poema. Major Neto expõe curiosamente em seu trabalho uma analogia entre o poeta e a figura do “Bumba meu boi”, bastante familiar para Mário em suas viagens como turista aprendiz.

Nele, o mais explícito símile da morte é a ideia do despedaçamento do corpo do poeta.

A imagética do despedaçamento encontra raízes no imaginário mítico universal e na cultura popular brasileira. Em solo nacional, o melhor exemplo é o despedaçamento ritualístico do boi, no “Bumba-meu-boi”, tão familiar a Mário de Andrade.

No universo imaginário da poesia de Mário de Andrade, o “eu” se identifica com a cidade de São Paulo que, por sua vez é a síntese do país. O “boi” é considerado uma das “imagens “totêmicas” do Brasil, portanto nele repousam traços fundamentais da nacionalidade e do universo subjetivo do poeta. (MAJOR NETO, 2006, p. 108)

“Quando eu morrer quero ficar”

*Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.*

*Meus pés enterrem na rua aurora,
No Paçandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.*

*No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.*

*Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia*

*O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...*

*Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há-de-vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...*

*As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus*

(ANDRADE, 2009, p. 494)

No próximo poema, “Entre o vidrilho das estrelas dúbias”, o poeta demonstra sua repulsa pela guerra em curso. Narra os voos de um jovem que luta na guerra, cuja trajetória de vida será fatal, em meio ao arsenal militar. Segundo Major Neto, há um conflito registrado no poema entre as relações afetivas e familiares do escritor com o transcurso do momento. Esse subterfúgio de Mário é encontrado em várias de suas obras.

A voz lírica se dirige a Luisito, um ouvinte distante, lutando na guerra. A referência a essa figura não é arbitrária, pois encontra explicação na biografia de Mário de Andrade. Diléa Zanoto, na edição crítica da poesia do autor, informa-nos: “Luisito: cremos tratar-se de Fernando Moraes Rocha, primo e afilhado de Mário”. (MAJOR NETO, 2006, p. 132)

“Entre o vidrilho das estrelas dúbias”

Entre o vidrilho das estrelas dúbias,

Luisito, voas na guerra italiana...

És minuto e depois minuto, e inteiro

O corpo novo se retesa

Na contensão dos esforços finais.

Cada momento de tua vida é um fim final.

Dentro da luz do sol das mil cores,

Luisito, voas no teu avião de combate,

E és único. Tão só! Estás tão destinadamente abandonado

Num céu de tocaia, tecido a fogo e destruição...

Cada gesto, cada vontade tua é destruição...

Pousado na terra sem sono,

Dormes envolto num cenário insatisfeito,

É tudo o que é não é: teu lar, tuas namoradas,

Teus estudos e a promessa não cumprida.

Luisito! Tens um sabor de promessa falhada!

Em pleno olho sem pálpebras dás morte,

Armado de morte, cercado de morte, amante da morte,

Voas e há somente morte em ti.

Como te fizeram antigo, Luisito que pena!

*Quando voltares Jamais direi, ficarei mudo, mudo,
Jamais sequer me perguntarei o que sinto...*

*Mas como te fizeram antigo, meu Luisito!
Rajadas de sinos, rajadas de bandeiras, músicas e danças:
Tudo será esquecido na alegria,
Tudo será futuro em busca do homem novo.
Mas eu sei que em tua face não culpada
Estará inscrita a lágrima que eu choro.
(ANDRADE, 2009, p. 497)*

O poema “Meditação sobre o Tietê” foi escrito pouco antes da morte de Mário de Andrade, e, para muitos críticos, representa uma espécie de testamento. Antonio Candido assim descreve:

Na *Lira paulistana* se encontra a impressionante “Meditação sobre o Tietê”, senão o maior certamente o mais significativo dos poemas que compôs, e que datado de fevereiro de 1945, o mês da sua morte, tem um sentido quase misterioso de testamento. (CANDIDO, 1990, p. 73)

Segundo Lafetá (1986, p. 218), as águas do Tietê repletas de sujeiras, detritos, revelam-se ao poeta como uma substituição das águas primordiais em que seu próprio “eu” se dilui.

Do “arco admirável da ponte das Bandeiras” o poeta verá desfilar sua poesia, sua vida, sua demagogia, seu amor – comprimidos pelas margens estreitas, emudecidas pelos donos da vida, envenenados pela corrente suja do rio. Outra “viagem na noite” se iniciará então para este poeta, debruçado sobre si e sobre a realidade de seu país. (LAFETÁ, 1986, p. 219)

“Meditação sobre o Tietê”
(30 de novembro de 1944 a 12 de fevereiro de 1945)

*Águas do meu Tietê,
Onde me queres levar?
– Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...
(ANDRADE, 2009, p. 501)*

*É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.*

*É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
 Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
 O peito do rio, que é como se a noite fosse água,
 Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
 O ódio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
 É um susto. E num momento o rio
 Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
 Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
 Agora, arranha-céus valentes donde saltam
 Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
 Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
 Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
 Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
 E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.
 Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo,
 Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam
 [...]
 Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
 Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
 E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
 Onde me queres levar?...
 [...]
 (ANDRADE, 2009, p. 501)*

Para Fonseca, em “Meditação sobre o Tietê” o poeta utiliza metáforas para expressar sua relação afetiva com a cidade. Um fato bastante significativo do poema, sublinhado pelo autor, é a representação geográfica do Rio Tietê com o destino da própria cidade e sua população.

Com efeito, o Rio Tietê realmente apresenta, enquanto acidente geográfico, a curiosa condição de um rio que, devido ao relevo de sua bacia, corre numa direção contrária ao que seria o destino ideal, ou seja, o mar mais próximo. O Tietê corre afastando-se do litoral próximo que banha o estado paulista, para desaguar no rio Paraná, no estado homônimo. Mário de Andrade, consciente da peculiaridade do detalhe, conseguiu um efeito de grande valor poético, ao lhe atribuir o sentido alegórico do destino da própria cidade e sua população. (FONSECA, 1997, p. 280)

Já outro autor, Major Neto, descreve sua leitura sobre o poema e a forte relação sentimental lírica de Mário com a cidade e seus sentimentos interiores, seja pela solidão ou mesmo pelas frustrações contextualizadas nesse momento.

A imagem de um homem solitário durante a noite, em cima de uma ponte olhando fixamente o fluir inexorável das águas “túrbidas” do rio, representa, salvo engano, a imagem arquetípica do suicida e do insone, daquele que diante do eterno retorno do mesmo – representado pelo fluir do rio e das águas – imobiliza-se. (MAJOR NETO, 2006, p. 77)

A cidade, para Mário de Andrade, não tem mais encanto, talvez não valha a pena mais cantar a cidade, está vendida ao processo capitalista de produção. O poeta perpassa o sentimento ambíguo de amor e ódio em seus versos, situação paradoxal sobre a metrópole que o desafia a olhar para ela e expressar seus sentimentos mais íntimos e pitorescos. Na percepção do autor Fonseca (1997, p. 280), trata-se de uma visão aguda e antecipadora de que o sonho da cidade moderna se esvaía, o projeto da utopia fracassara e aqueles que acreditaram na cidade e a esposaram, como o poeta urbano, agora foram “traídos” e enclacrados na solidão de uma imensa Babel. Dissipou-se a garoa e a realidade surgiu seca.

Em uma de suas cartas a Manuel Bandeira, o poeta expressa seus sentimentos de desafetos e inquietação pela cidade.

(Carta a Manuel Bandeira)

Precisas conhecer São Paulo. Não é linda. É curiosa. E, para mim, seu inveterado e traído amante, que de amarguras, aperitivos, azedices!... Pretendo, se Deus quiser, escrever um poema “Pauliceia reconquistada”. Significação: eu, reposto dentro de mim mesmo, já calmo e impaciente, conscientemente comeado pela amante, mas ainda amoroso, quase confiante, gritando de meu posto meu amor pela cidade. E os ecos de todas as cidades do mundo. E o homem abandonando o *myself*, glorioso dentro de sua humanidade. (ANDRADE, 1966, p. 77)

O cenário da Pauliceia cosmopolita transforma-se em lira, as luzes perdidas na garoa mostram os sentimentos de tristezas do poeta sobre a “cidade das luzes”, a cidade moderna que se expande na “dura poesia concreta”; para o poeta “Tudo é noite”.

Em *Lira paulistana*, o sol desaparece e comparecem vários elementos da paisagem urbana, mas o sol já não tem a presença e a força saneadoras. A noite passa a ser preponderante nas considerações acerca dos quadros da cidade. Enfim, em sua meditação final, o poeta reitera que “tudo é noite”, pois a visão positiva esgotou-se e apenas restam a angústia e o sentimento de perda da vitalidade do canto frente ao desconcerto da cidade. Para o poeta, o cenário da cidade é feito de inquietude. A garoa sumiu e nua ficou a cidade.

As paisagens urbanas estão representadas nas poesias de *Pauliceia desvairada* e na *Lira paulistana*. Basta evocar as imagens do que foi a cidade de São Paulo em *Pauliceia desvairada*: movimentação, processo vertiginoso de definição de imagens que constitui o desvairismo. Em *Lira*, a representatividade da realidade dos tempos modernos, capitalistas e insensíveis à poesia, se impõe e o poeta reconhece e celebra sua derrota lírica.

O clima, a garoa, as ruas, os sons e as pessoas que estão dentro e fora da paisagem urbana definem não somente os sentimentos do poeta pela cidade, como a busca pela São Paulo ideal.

Pelos caminhos a compreender o poeta e sua cidade, a história da metrópole se desdobra em um curto espaço de tempo, de maneira tentacular. Mário revela um pouco de todos nós em suas poesias e, conseqüentemente, revela a metamorfose da cidade no abraçar da modernidade, sob seu olhar polifônico.

A partir da década de 1940, inicia-se o processo de periferização da metrópole. Loteamentos irregulares são construídos de maneira precária, como casas e barracos sem infraestrutura. A paisagem urbana é modificada dentro do processo de expansão da mancha urbana. A mancha concentra-se ainda nas áreas centrais, mas já aponta para o início de uma expansão maior, rumo à periferia. Há uma descentralização.

Segundo Pasquale Petrone, a explicação para esse fenômeno do crescimento urbano está sob a influência de fatores de ordem econômica, que ocorreram dentro das fronteiras do estado e nas áreas de influência paulista. A cidade cosmopolita cuja economia atrai pessoas de todos os lugares e origens, a etnia paulista, está “completa”.

Com efeito, no decorrer do segundo quartel do século XX, o Estado de São Paulo rasgou horizontes novos para sua economia: abandonou a monocultura cafeeira, para transformar-se no maior centro policultor do país. Após a crise de 1929-1930, prosseguiu a marcha do café no rumo de Oeste, com a abertura das frentes pioneiras, não apenas no território paulista, mas também no Norte do Paraná. Mas, paralelamente, teve início o importante surto algodoeiro (sobretudo a partir de 1935), desenvolveu-se a cultura canavieira e novos cultivos vieram a surgir.

Ao mesmo tempo, a expansão das vias de comunicação, particularmente a multiplicação e a melhoria das estradas de rodagem, puseram a capital do Estado em contato direto com as áreas produtoras do interior e levaram a influência paulista até a uma parte de Minas Gerais, ao Sul de Goiás e de Mato Grosso, ao Norte do Paraná. O binário São Paulo-Santos, mais do que nunca, passou a comandar toda uma vasta região brasileira.

Acrescente-se, a tudo isso, o espantoso desenvolvimento do parque industrial paulistano e ninguém poderá ter dúvida que tais fatores de natureza econômica tiveram “magna pars” no crescimento da cidade. (PETRONE, 1954, p. 145)

A partir de 1940, ocorre o período da “grande metropolização recente”. Segundo Juergen Richard Langenbuch, esse crescimento materializa-se por três processos:

I – Compactação da área edificada

II – Expansão da área edificada sobre porções dos arredores que não chegaram a conhecerem desenvolvimento suburbano expressivo.

III – Expansão da área edificada sobre porções dos arredores significativamente suburbanizados, compreendendo a absorção territorial de numerosos núcleos suburbanos.

A compactação da cidade se verifica, por um lado, através de acentuado crescimento vertical no Centro e em vários bairros próximos [...] Por outro lado, vários bairros que apresentavam pequena densidade de edificações passam a conhecer uma ocupação mais efetiva, desaparecendo paulatinamente os terrenos baldios, antes tão numerosos. É o que se verificou em Jardim Europa, Sumaré, Vila Clementino, Mirandópolis e em outros bairros.

[...]

Finalmente, a compactação da cidade se verificou através da efetiva ocupação de loteamentos sites em pleno domínio urbano, encravados entre bairros já formados mas que até 1940 e mesmo mais tarde, ainda não haviam conhecido nenhuma ocupação. [...]

a cidade se expande sobre os núcleos suburbanos mais próximos, absorvendo-os em sua área edificada, desaparecendo a solução de continuidade existente. Na realidade este processo é contínuo e se desenrola muito rapidamente. À medida que os subúrbios mais próximos são assim absorvidos, novos se formam mais adiante, para serem também em breve absorvidos. Grande parte da zona suburbana que destarte passa a se fundir territorialmente com a cidade, é de formação posterior a 1940, ou, quando é anterior, ainda conhece ampliações ou modificações antes de ser absorvida. (LANGENBUCH, 1968, p. G+1)

Segundo Langenbuch, o desenvolvimento suburbano é a consequência do domínio geográfico das ferrovias. O crescimento tentacular da cidade acompanha os vetores das ferrovias, pois atrai novas indústrias e; concomitantemente, a demanda de mão de obra aumenta. Dessa maneira, os novos trabalhadores tornam-se moradores dos subúrbios da cidade, que crescem de maneira acelerada.

Alguns subúrbios transformam-se mais tarde em bairros e, com o passar do tempo, alguns deles emancipam-se e tornam-se cidades independentes, por exemplo Osasco, que a partir da Segunda Guerra Mundial registra um grande crescimento, com várias indústrias que ali se instalaram.

A ferrovia trouxe um grande desenvolvimento para essa cidade, que, até então, enquanto bairro e núcleo suburbano, incorporava-se na metrópole paulista. Os trabalhadores das indústrias locais fixavam residência próxima, ao promover assim um crescimento rápido e acelerado no local, pois as famílias conseguiam se instalar em casas próprias devido ao preço baixo dos terrenos. Resulta em uma mobilidade migratória, pois esse atrativo é motivo para que muitas pessoas migrem de outros locais em busca de casa e trabalho, constituindo novas famílias. O professor Langenbuch denomina de “subúrbio-estação” lugares que, como Osasco, cresceram mediante o desenvolvimento da ferrovia.

Contudo, as ferrovias continuam a desempenhar um notável papel como instrumento direto do desenvolvimento suburbano. “Subúrbios-estação” já estruturados continuam a crescer, em grande parte graças às facilidades de transporte proporcionadas pela ferrovia a migrantes pendulares e às indústrias. Subúrbios novos se desenvolvem em torno de estações mais afastadas. É apenas ao longo das ferrovias que surgem núcleos suburbanos a mais de 25 quilômetros do centro da cidade.

Em vários sentidos o desenvolvimento suburbano de beira-linha conserva os traços que o caracterizaram no período anterior, verificando-se os mesmo processos em trechos mais afastados, e ao longo de ferrovias que no período anterior pouca participação tiveram (Sorocabana, Variante de Poá).

No tocante à industrialização, verifica-se agora como um dos fatos mais significativos o grande desenvolvimento industrial de Osasco, “subúrbio-estação” da Sorocabana. (LANGENBUCH, 1968, p. G+4)

A título de exemplo, o autor observa que ao longo das linhas ferroviárias ocorreram loteamentos próximos às indústrias, que se transformariam com o passar do tempo em “subúrbio-estação” e mais tarde em cidades como: São Miguel Paulista, Poá, Mogi das Cruzes, Guarulhos, o ABC Paulista, entre outras. O crescimento demográfico nesses locais foi surpreendente; o que aumentou a demanda por novos tipos de serviços e transportes, ao gerar assim novas oportunidades de trabalho, na criação de um círculo vicioso, pois a população continuaria a crescer.

O professor Pasquale Petrone, que divide a mesma opinião com Juergen, é notório em suas observações sobre o desenvolvimento industrial da cidade, ao relacionar as áreas industriais com as vias férreas e o aumento populacional em detrimento a esse desenvolvimento. A paisagem urbana é modificada, nascem os subúrbios e a necessidade de descentralizar a administração municipal com a criação das subprefeituras que se desenvolvem em paralelo com a economia e a função comercial. É a perda da centralidade.

A fotografia a seguir revela a linha de trem do bairro do Brás de 1940. Observa-se um crescimento das linhas férreas, a rede elétrica e as indústrias no interior da paisagem. Ambos símbolos de crescimento, urbanização e modernidade.

Fotografia 69. *Linha de trem do bairro Brás (1940)*

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 18 jan. 2017.

Aroldo de Azevedo pontua o desenvolvimento da metrópole paulista de acordo com os acontecimentos históricos e cronológicos, atrelados entre si. Na conjugação desses fatores, a nova planta da cidade se refaz.

Os seguintes fatores são correlacionados por ele: a expansão da cultura cafeeira; a multiplicação das vias férreas no planalto paulista; o extraordinário incremento da imigração; o afluxo de capitais estrangeiros, ao possibilitar a melhoria do serviço de bondes, o loteamento de áreas até então inúteis; a criação do parque industrial paulistano, e o êxodo de populações rurais e urbanas, vindas de diversas localidades do estado e de outras regiões do

país, atraídas pelo trabalho; o loteamento de grandes propriedades, chácaras localizadas em plena área urbana, os sítios e fazendas nas regiões suburbanas que possibilitam, quando também loteados, o nascimento de vilas, novos bairros, ao expandir a aglomeração paulista.

Como é fácil compreender, muitos deles agiram de maneira simultânea, concomitantemente, ligados tão estreitamente uns aos outros, que chegam a aparecer como se fossem um só; é o caso dos trinômios café-via férrea-imigração, ou imigração-capitais-indústria, ou, ainda, indústria-mão-de-obra-loteamentos. (AZEVEDO, 1956, p. 13)

A cidade de São Paulo torna-se um mosaico de contrastes, produzido por seu próprio crescimento econômico e demográfico. Contrastes nas edificações, nas paisagens, nas moradias, entre outros aspectos. São pessoas que migraram de variados locais e compuseram uma cidade culturalmente diversificada em todos os sentidos e etnias, paralelamente são encontradas, também, diferenças sociais que segregam a maior parte de sua população. Assim explica Aroldo de Azevedo:

Como acontece em todas as grandes cidades, os contrastes existentes dentro do “mosaico” paulistano chegam a ser chocantes. De um lado, as alamedas ensombradas e os amplos espaços ajardinados do Jardim América ou do Jardim Europa; de outro, os quarteirões compactos, densamente povoados, do Brás ou da Mooca. Que diferença entre as mansões senhoriais da Avenida Paulista ou da Avenida Higienópolis e as habitações estandardizadas das “vilas” operárias de muitos trechos da área periférica! Ou, ainda, entre o conforto dos edifícios de apartamentos e a sordidez dos porões mal arejados ou dos “cortiços” onde impera a promiscuidade. São o preço doloroso, mas inevitável, das grandes aglomerações urbanas. (AZEVEDO, 1956, p. 19)

A professora Lombardo corrobora com seus estudos sobre a expansão da cidade de São Paulo e o processo de metropolização, que, de maneira tentacular, incorpora lugares periféricos em um crescimento econômico e populacional acelerado.

A mancha urbana é a expressão espacial do processo de metropolização, resultante do crescimento demográfico que a cidade de São Paulo sofreu desde o final do século XIX até a Segunda Guerra Mundial. A partir da década de 40, ocorreu um processo de hipertrofia da área metropolitana, com expansão horizontal e vertical. (LOMBARDO, 1984, p. 58)

Em continuidade, os escritos de Lombardo revelam a consolidação da grande metrópole de São Paulo a partir da década de 1950, quando a mancha urbana expande-se ainda mais, em detrimento ao transporte ferroviário, rodoviário e ao processo de industrialização e urbanização.

A partir de 1950, desenvolveu-se a expansão metropolitana, com ocupação de extensas áreas suburbanas, adensamento de áreas já urbanizadas e crescimento vertical intenso. A mancha urbana vai incorporando Santo André, São Bernardo, São Caetano do Sul, Osasco, Santo Amaro, consubstanciando-se, assim, as primeiras conurbações. Na década de 50, as rodovias passam a contribuir com as ferrovias no papel de eixos por onde se expande a urbanização.

É nessa década que, tomando-se como base do processo de metropolização não apenas o crescimento industrial, mas principalmente o setor de serviços, São Paulo

entra num extraordinário ritmo de crescimento. A rapidez da expansão da mancha urbana, desde quando começou o processo de expansão da cidade (1930) até 1980. (LOMBARDO, 1984, p. 58-9)

De maneira consensual, vale lembrar que a grande metropolização da cidade iniciada na década de 40 chega à sua “exuberante forma” nos anos 1950. Segundo Odette Seabra, os bairros emergem em um processo de implosão-explosão para as periferias. Assim, devido ao contínuo processo das ocupações urbanas periféricas, o solo é valorizado e transforma-se em mercadoria. A metamorfose da cidade configura-se em “cidade-bairros-subúrbios-metrópole-periferias”, conforme a autora.

A sequência temporal das formas urbanas (cidade) se configurou por desdobramentos sucessivos, sempre sob os imperativos de aceleração das formas de uso do tempo e sem, necessariamente, apagar os traços do que veio antes. A incorporação de novas frentes de expansão do espaço urbano em decorrência da concentração industrial e da consequente formação e diversificação dos mercados de bens, de produtos e de trabalho, além de tornar muito denso o espaço urbano, discriminavam modalidades de uso, segundo as determinações do valor econômico da terra, à medida que o urbano se configurava como quadro de vida. As demandas crescentes de áreas de uso público (a infraestrutura material do urbano) e de uso privado (conjuntos residenciais, condomínios verticais, cortiços, favelas) implicavam, sempre, em novos conteúdos da urbanização, a medida que se configurava a metrópole. Foram, sobretudo, o Estado e os empreendedores privados os agentes interessados nesse processo. (SEABRA, 2004, p. 271)

A metrópole tentacular, em sua crescente explosão de 1925 a 1950, segue caminhos em diversas direções, ao incorporar novos bairros, subúrbios e periferias, porém não de forma homogênea, mas sincronizada com os aspectos econômicos de cada área da cidade. Ora em direção às vias férreas, que correspondem às fábricas instaladas e formam os núcleos operários ou vilas; ora em sentido das estradas de rodagem, a linha de bondes, como o núcleo de Santo Amaro, e a construção das represas da *Light*, além da importante feição comercial de algumas regiões da cidade.

A Área Metropolitana de São Paulo assim definida constitui uma realidade geográfica no sentido de ser uma área que engloba todos os distritos intensamente urbanizados vizinhos a São Paulo, e que com ela mantém importantes relações de migração pendular.

Dado o tratamento por unidades político-administrativas, o “cinturão suburbano periférico” fica cortado ao meio: algumas porções integram a “Área Metropolitana”, outras não. Acrescente-se que a inclusão ou exclusão não repousa nas características geográficas encerradas por ditas porções, mas tão somente no fato de pertencerem a este ou aquele distrito.

Consequentemente, subúrbios rurais e “eixos de urbanização embrionária”, bem como subúrbios “de cunho urbano” isolados, em parte ficam dentro da área metropolitana, em parte fora. Os que se acham incluídos, o foram apenas, podemos dizer, por acaso, e não em função de uma deliberação neste sentido. (LANGENBUCH, 1968, p. H+87)

Segundo Pasquale Petrone, a estrutura urbana da cidade é irregular e desordenada, sem planos urbanísticos que a remodelassem efetivamente; mesmo tendo administrações municipais que visassem alcançar esse objetivo. Nas áreas periféricas da cidade, devido à especulação imobiliária, diversas áreas foram loteadas a fim de serem vendidas rapidamente, com baixos valores monetários para atender a um grande número de pessoas. Quanto mais afastados da região central, mais baratos eram os terrenos. Nos anos de 1950, as áreas da cidade se definem assim:

Três grandes áreas constituem a cidade São Paulo, atualmente: 1) o núcleo principal, compacto e enorme, situado entre o Tietê e o Pinheiros, que se alonga no sentido oeste-Leste, dos extremos da Lapa até às vilas satélites da Penha e, no rumo de Sudeste, confundindo-se já com São Caetano do Sul; 2) a área de além-Tietê, ao Norte deste rio, com uns poucos núcleos antigos (Freguesia do Ó, Santana), embora se caracterize por um desenvolvimento recente, realizado em forma fragmentária, e que também se alonga no sentido Leste-Oeste, desde Vila Maria até Pirituba; 3) a área de Pinheiros, à margem deste rio, cheia de contrastes, estendendo-se desde o Butantã até Santo Amaro. (PETRONE, 1954, p. 153)

A partir da década de 1940, inicia-se o processo de periferização da metrópole. Loteamentos irregulares são construídos de maneira precária, como casas e barracos sem infraestrutura. A paisagem urbana é modificada dentro do processo de expansão da mancha urbana. Observa-se no mapa a área urbanizada a partir de 1963 a 1974. A mancha se concentra ainda nas áreas centrais, mas já aponta para o início de uma expansão maior, rumo à periferia. Lombardo fala, também, sobre os tentáculos da cidade que alcançam novas direções:

Os cortiços surgiram como contribuição dos imigrantes europeus que não somente vieram resolver o problema da demanda de mão de obra qualificada, mas também colaboraram para resolver o problema de moradia. Italianos, espanhóis e portugueses que se distribuíam pelo entorno acabaram fazendo destes pequenos empreendimentos imobiliários uma fonte de renda, além de se permitir reforçar os elos de solidariedade cultural no interior dessas comunidades, alugando os cômodos para os conterrâneos que chegavam e também alojar os filhos que iam se casando.

Bairros como Bela Vista-Bexiga, Mooca, Santa Efigênia e Liberdade já representavam áreas com grande concentração de cortiços. (SCARLATO, 2004, p. 257)

As ocupações suburbanas e os adensamentos das áreas já urbanizadas são incorporados na mancha urbana; o que consolida o processo de metropolização da cidade. A cidade não tem mais para onde crescer, teoricamente. Então ela se expande, aglomera-se e se fragmenta, simultaneamente, conforme analisa Odete Seabra:

Os bairros do centro expandido: Higienópolis, Campos Elísios e Jardim América serviram essencialmente para moradias. Enquanto o Brás, o Pari e o Bom Retiro abrigavam fábricas e trabalhadores; Higienópolis, Campos Elísios e Jardim América já nasceram como estratégia, destinados ao consumo de classe. O dois primeiros das elites cafeeiras ainda no século XIX e o outro pela incorporação de capital inglês nos negócios urbanos de terra (Companhia City).

Além desse conjunto, a uma distância variável, estavam os núcleos de povoamento antigo, os quais chegaram ser núcleos de importantes bairros da cidade.

Ao final dos anos 1950 tinha-se, ainda, os últimos vestígios dessa separação (a cidade com seus bairros), mas, tanto as obras viárias interessando à difusão do automóvel como o processo de periferização da população trabalhadora ganhavam força e começariam ser os estruturadores do espaço da metrópole. (SEABRA, 2004, p. 278)

Nos anos 1950, a cidade está em meio de uma nova sinfonia. Toma novos rumos, em um novo compasso. O tempo é ainda mais veloz. O centro é o local das diversas possibilidades. Além de tornar-se um grande mercado empregador, conforme os escritos do professor Scarlato a seguir, ela também é o local de encontro, de lazer e comércio e atende ainda à demanda de novos tipos de serviços. A aglomeração é crescente, pois promove uma valorização ainda maior do metro quadrado da região central.

O Centro antigo e os bairros do entorno eram, até 1950, duas temporalidades diferentes. O Centro, com seu dinamismo, vivia o tempo veloz. O grande fluxo de transeuntes que demandavam o Centro na busca do comércio e dos serviços, o tornava um local onde toda a cidade se encontra, fosse para trabalhar, pois era o grande mercado empregador, ou para lazer, compras e serviços. Era interessante que sua dinâmica de jornada de trabalho era caracterizada por dois grandes pêndulos de fluxos: um pela manhã, quando o Centro da cidade tornava-se um grande aglomerado de usuários e funcionários que chegavam aos locais de trabalho, e o outro, no final da tarde, quando estes, no final do turno de trabalho, atropelavam-se nas ruas, buscando o caminho para casa. A partir desse momento, o grande Centro ia se esvaziando, cedendo lugar para aqueles que buscavam a boemia e as diferentes formas de lazer que o centro oferecia. (SCARLATO, 2004, p. 256)

Os trabalhadores que não conseguiam pagar os aluguéis perto do trabalho, mesmo em se tratando de moradias insalubres como os cortiços, aglomeravam-se em construções precárias e clandestinas nas áreas de entorno das regiões centrais. O aumento populacional demográfico, somado ao fluxo migratório, promove uma progressão periférica.

Sobre os migrantes nacionais empobrecidos, sabe-se que eles penetravam os poros da cidade desde os anos 1920. Mas foi nos anos 1950 que os caminhões conhecidos por “pau-de-arara” chegavam repletos de migrantes vindos dos estados do Nordeste.

Lotes urbanos irregulares e autoconstrução marcaram a paisagem urbana e configuraram o crescimento de São Paulo em direção à zona leste até anos 1970, quando se consumou a ocupação daquela região. Por essa época o metrô chegou até Itaquera e foram construídos os conjuntos habitacionais da Cohab. A chegada do metrô permitiu estender ainda mais a periferia urbana, com irradiação de linhas de ônibus a maior distância.

A autoconstrução em lotes adquiridos no mercado formal, e divididos entre parentes e amigos, produziu a paisagem dos bairros populares por quase toda extensão da zona leste de São Paulo até por volta dos anos 1970. Mas a periferização dos pobres prosseguiu nas duas últimas décadas de modo agravado. (SEABRA, 2004, p. 298)

Os cortiços são protagonistas de muitas vidas que aqui chegaram. Pessoas que não tinham “eira nem beira”, nem um local para ficar, vindas de diversos locais, do Brasil e fora dele, se estabeleciam no centro e se fixavam nos cortiços, cujo valor do aluguel era baixo, por

lá permaneciam, pois o centro era o local onde existia maior oferta de trabalho; era o lugar das possibilidades. E muitos vinham para São Paulo imbuídos de sonhos a ser realizados numa cidade que causava tanto estranhamento para aqueles que aqui chegavam.

A cidade assustadora absorvia muita mão de obra e muitos transformavam-se em novos operários de construção. Encantavam-se com o gigantismo da cidade e não conseguiam mais voltar para suas cidades de origens. A cidade direcionava-se cada vez mais para os rumos do capitalismo. O espaço se mercantilizava em um processo crescente.

A segregação socioespacial da cidade realiza-se em vários momentos. A cidade metrópole de caráter tão contraditória na reprodução social dentro de seu espaço. E, de maneira perversa, se desdobra em uma urbanização seguida pelos moldes do Capitalismo, repleta de injustiças. O fator moradia é objeto de estudos para muitos, pois perpetua um grave problema urbano na cidade. Odete Seabra escreve a respeito:

A transformação da cidade em metrópole chega a expor com veemência e sem comiseração limites muito estreitos à reprodução da vida; chegamos à noção de territórios de uso, fruto de autosegregação concebida e administrada como territórios exclusivos. Agora muito mais dramaticamente do que em outros momentos da história urbana, a segregação socioespacial ao realizar-se é percebida e vivida como contradição inerente ao processo de reprodução social. Por isso a inclusão perversa (expressa nas sub-habitações, nas ocupações, nas favelas...) dos supostamente excluídos não passa despercebida expõe à sociedade inteira, a problemática da urbanização como um problema de reprodução da vida. (SEABRA, 2004, p. 193)

No relato do professor Aziz Ab'Saber, sobre as imagens da paisagem urbana da cidade de São Paulo na década de 40, observa-se um crescimento expressivo, mostrando o bonde como o meio de transporte principal da população da região do central.

Na década de 40 do século que passou, São Paulo já era uma cidade grande, pontilhada por subúrbios bucólicos e sujeita a uma industrialização rápida e expressiva. Os bondes elétricos, que sucederam aos bondes puxados a burros, eram o grande veículo para transportes coletivos. A primeira tarefa prática para os recém-chegados (1939) era entender a geografia dos pontos iniciais e os terminais e as intersecções da frota dos bondes elétricos. Pontos de partida na Praça do Correio, na Sé e no Largo de São Francisco, na Praça Ramos-Xavier de Toledo, e Praça Clóvis Bevilacqua. Terminais na Penha, na Lapa, no Largo de Pinheiros, no Ipiranga, na Quarta Parada-Tatuapé, em Santana e no distante largo Treze, em Santo Amaro. O terminal de Vila Mariana contornava uma pequena praça no Bosque da Saúde. (AB'SABER, 2004, p. 9)

A seguir, a tabela representa o quadro de evolução populacional da cidade de São Paulo e região metropolitana. Mostra as taxas de crescimento anual, a partir do ano de 1872. Esse quadro revela o crescimento vertiginoso urbano, que resultou na aglomeração da cidade.

Tabela 8. *Evolução da população na cidade de São Paulo e Região Metropolitana*

Ano	São Paulo	Taxa de crescimento anual (%)	Outros municípios da RM	Taxa de crescimento anual (%)	Região Metropolitana total	Taxa de crescimento anual (%)
1872	31.385					
1890	64.934	4,12				
1900	239.820	13,96				
1920	579.033	4,51				
1940	1.326.261	4,23	241.784		1.568.045	
1950	2.198.096	5,18	464.690	6,75	2.662.786	5,44
1960	3.781.446	5,58	957.960	7,50	4.739.406	5,93
1970	5.924.615	4,59	2.215.115	8,74	8.139.730	5,56
1980	8.493.217	3,67	4.095.508	6,34	12.588.725	4,46
1991	9.646.185	1,16	5.798.756	3,21	15.444.941	1,88
1996	9.839.436	0,40	6.743.798	3,07	16.583.234	1,43

Fonte: Para 1872-1991, IBGE, Censo brasileiro; para 1996, IBGE, Contagem 1996.¹

A figura do gráfico; a seguir, representa o crescimento da população da capital paulista em detrimento ao estado de São Paulo e ao Brasil, em complemento à tabela. O resultado da configuração do gráfico apresentado mostra a grande expansão urbana a partir da década de 1920 em crescimento até a década de 1950. Observa-se o *boom* desencadeado pelo processo urbanístico e de industrialização da cidade. O surto de prosperidade coincide com uma reconfiguração da paisagem urbana e do aumento de subúrbios, que obtiveram um crescimento vertiginoso no processo de urbanização.

¹ A região Metropolitana de São Paulo é formada pelo município (cidade) de São Paulo e outros 38 municípios adjacentes (OM).

Figura 34. *Curvas de crescimento da população do Brasil, do estado de São Paulo e da capital paulista (1872-1950)*

Fonte: Para 1872-1991, IBGE, Censo brasileiro; para 1996, IBGE, Contagem 1996

Conforme os dados estatísticos da tabela, do gráfico e o mapa da área urbanizada da cidade de São Paulo a partir de 1950 a 1962, a seguir, corroboram para a afirmação que só a cidade de São Paulo cresceu proporcionalmente muito mais do que toda a região metropolitana. Sua localização geográfica, que liga a cidade a inúmeras direções, permite um crescimento populacional que se expande para outras áreas periféricas; o que provoca a metropolização.

Mapa 12. Área urbanizada da cidade de São Paulo (1950 a 1962)

O cotidiano e o modo de vida na cidade têm uma importante valorização no espaço e tempo na modernidade. Sublima uma relação de temporariedade e de acontecimentos múltiplos que reproduzem a fisionomia urbana. Assim, Seabra correlaciona a vida na cidade grande inserida no espaço social.

Trata-se de uma discussão sobre cotidiano e modo de vida com base no conceito de vida cotidiana (cotidiano urbano). A vida cotidiana como conceito, corresponde a uma articulação que totaliza espaço e tempo na modernidade; que reúne e distingue, em diferentes níveis, o particular e o geral, o singular e o universal, o abstrato e o corpóreo. O enfoque privilegia o movimento das formas para compreender a lógica das formas em relação à dialética dos conteúdos. (SEABRA, 2004, p. 181)

A modernidade nos surpreende na vida cotidiana; o culto ao belo, a moda e a felicidade. “O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser” (BAUDELAIRE, 1997, p. 9). A forma urbana é fantasmagoria para Benjamin; o qual, descreve que para Poe a própria multidão londrina surge sombria e confusa, parecem todos iguais em suas maneiras. “Estão exageradas as semelhanças a que se sujeitam os burgueses devido à sua presença na massa; o seu cortejo não está muito longe de ser uniforme” (BENJAMIN, 2000, p. 48).

Ainda sobre o cotidiano urbano, curiosamente, Benjamin evidencia fragmentos urbanos a que Marx recorre sobre o proletariado do século XIX em Paris; trata-se do imposto sobre o vinho. Texto bastante interessante:

Em *As lutas de classe na França*, Marx mostrou que, na remoção desse imposto, comungavam uma exigência do proletariado e uma dos camponeses. O imposto onerava o vinho de mesa no mesmo nível que o mais fino, reduzia o consumo, “uma vez que estabelecera às portas de todas as cidades de mais 4 mil habitantes alfândegas municipais e transformara cada cidade num país estrangeiro com tarifas protecionistas contra o vinho francês”. “No imposto, do vinho”, diz Marx, “o camponês prova o *bouquet* do governo.” O imposto, porém, prejudicava igualmente o habitante da cidade, forçando-o a se dirigir às tavernas da periferia a fim de encontrar vinho mais barato. Lá era servido o vinho isento de imposto, o vinho da barreira. (BENJAMIN, 2000, p. 15)

Esse fragmento do cotidiano da população francesa na história é um fato e justifica o poema “*Le Vin Des Chiffonniers*” ou “O vinho dos trapeiros” escrito por Baudelaire. Com o *vinho da barreira*, muitos trabalhadores proletários franceses se embriagavam e voltavam pelos caminhos cambaleando até suas casas, muitas vezes acompanhados pela mulher e filhos. O poeta idílico os chama de *trapeiros* em seu poema.

“O vinho dos trapeiros”

*Muitas vezes, à luz de um lampião, sonolento,
Do qual a chama e o vidro estalam sob o vento,
Num antigo arrabalde, informe labirinto,
Onde fervilha o povo anônimo e indistinto,*

*Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,
E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,
Abrir seu coração em gloriosos projetos.*

*Toda essa gente afeita às aflições caseiras,
Derreada pela idade e farta de canseiras,
Trôpega e curva ao peso atroz do asco infinito,
Vômito escuro de um Paris enorme e aflito, [...]*
(BAUDELAIRE, 1985, p. 379)

De volta a São Paulo, agora é possível fazer um paralelo com o processo de industrialização e a urbanização da cidade que assim vai delinear o cotidiano dos trabalhadores paulistas. A cidade, também, é o lugar do encontro. É o lugar dos “trapeiros” paulistas que também percorrem os caminhos da cidade, por um bom vinho, uma boa comida, uma boa conversa e uma boa companhia. Trabalhadores proletários à procura do idílico na cidade urbana. Das realizações dos sonhos e anseios.

O cotidiano urbano delineava-se à medida que a industrialização progredia e os trabalhadores preenchiam de vida os bairros de operários que se formavam em São Paulo. Toda a São Paulo dos anos 40 e 50 do século XX fervilhava de operários com suas famílias, seus grêmios, suas crenças. São Paulo chegou a ser uma sociedade de bairros. (SEABRA, 2004, p. 187)

A cidade é o lugar da vivência cotidiana. “O encontro da vida privada com a vida pública”, segundo SEABRA (2004, p. 187). Das trocas de mercadorias, o encontro das pessoas, a realização e a celebração da vida. Pelos caminhos da cidade é possível encontrar uma São Paulo da garoa, arlequinal, multifacetada e polifônica, como acreditava Mário de Andrade. Repleta das diversidades em todos os sentidos, mas imbuída dos sonhos de muitos que aqui vivem ou chegam e querem ainda ver, além de “teus poetas de campos e espaços”, a garoa em seu cenário, mesmo que utopicamente.

Em busca da compreensão dos antagonismos que existem na cidade de São Paulo, as reflexões de José de Souza Martins, a seguir, apontam para a construção de análise sobre os alicerces da modernidade que incorporaram a cidade.

A modernidade de São Paulo está no emaranhado de tempos das relações sociais e mentalidades que se justapõem no extenso espaço que constitui a metrópole. Está no arrastar de pés que por esse espaço dissemina as contradições do moderno e da sociedade moderna. Está nos desencontros que expressam, dão cara e forma, sons e cheiros às contradições próprias da sociedade constituída pelo primado da razão. Mas incapaz de sobreviver e reproduzir-se sem as persistentes sobras de relações e concepções da tradição e do tradicionalismo que não foram anuladas nem perderam sentido.

O mundo moderno chegou fragmentária e marginalmente a São Paulo já no século XVIII, justapôs-se aos costumes, criou ilhas de racionalidade econômica e política, conviveu com as estruturas fundamentais de uma economia à margem das grandes contas do mundo colonial. Por isso, não chegou inevitavelmente nem fez sentido para a maioria da população. Pouquíssimos perceberam as mudanças que chegavam, as novas ideias, a nova maneira de produzir e negociar com base no cálculo, no inconformismo da curiosidade econômica e política, na busca de formas que dessem contorno aos novos conteúdos que se propunham. (MARTINS, 2004, p. 8)

O olhar poético de José de Souza Martins expressa o que é a modernidade de São Paulo. O contraditório presente no moderno, no “arrastar de pés” no espaço. O arrastar dos pés diante das fibrilhas encontradas, pelos caminhos e horizontes da cidade, que persistem nas sobras e nas dobras das relações e tradições, emaranhadas entre o velho, o novo e o moderno.

A modernidade fragmentária e marginal apontada pelo autor pertencente ao século XVIII, estrutura-se lado a lado nas vertentes do capitalismo, curiosamente articulado no processo de produção do capital. Em que uma sociedade inteira prestará contas a uma modernidade que chega com atraso. E dessas fibrilhas depositadas pelos caminhos, as desigualdades foram debruçadas nos acontecimentos e desdobramentos de uma cidade como São Paulo, cujo crescimento econômico foi sentido por todos.

Com a Grande Depressão de 1929-1933, São Paulo não somente sobreviveu, como também manteve sua economia em crescimento vertiginoso, em acertado processo de produção do capital. A *Pauliceia desvairada* é, portanto, inspiração para muitos. Surgiram variadas classes operárias que ao longo do tempo fizeram história, adjacentes a modernidade da cidade de São Paulo.

Assim, o emaranhado do tempo e das relações sociais são ingredientes presentes na modernidade da paisagem urbana da cidade, que se estende as artérias artísticas, literárias e chegam como um despoeiramento da inteligência nacional. Mário de Andrade, celebra o Modernismo em todas as suas obras e ainda, exercita o papel de protagonista do desvairismo moderno, que vai perpetuar até os anos de 1945, data de sua morte e do surgimento da geração de novos escritores brasileiros.

Fotografia 70. *Paisagem urbana da cidade de São Paulo (1947)*

Fonte: <http://apto.vc/blog/2015/07/06/sao-paulo-de-1947-que-voce-gostaria-de-ter-visto/>. Acesso em: 13 jan. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade fosse escrita hoje, a garoa muito provavelmente não faria parte de suas poesias. Não estaria presente no *footing* pela cidade do professor Aziz Ab'Saber; nem tampouco no passeio de Caetano Veloso e os “novos baianos”. É exatamente nessa área central por onde flanavam essas grandes personalidades que os estudos apontaram seu desaparecimento, e, assim, a garoa deixaria de ser a fonte inspiradora de muitos compositores e poetas.

Para Ab'Saber, os moradores da São Paulo de outrora sempre evidenciaram a presença da garoa em sua vida. Muito provavelmente gostavam de caminhar ou mesmo flunar pela região central da cidade, em busca dos melhores cafés, bares, teatros, cinemas, enfim, da melhor boemia.

Uma noite, ao esperar um bonde para ir a uma escola distante, passou por mim, vestido com um longo capotão escuro, a figura marcante de um grande intelectual brasileiro. Lembrei-me logo dos livros *Pauliceia desvairada* e *Macunaíma*, entre outros. Se alguns flanaram na beira do Sena, Mário de Andrade tinha o direito de flunar no Viaduto do Chá e na Praça da Sé. Na noite fria e garoenta compreendi, também, por que ele identificava sua cidade como sendo “essa Londres das neblinas”. (AB'SABER, 2004, p. 14)

Quando o tema é a cidade, observa-se que mesmo diante de muitos pesquisadores e amantes da cidade, como o poeta Mário de Andrade, a temática fundamenta-se multifacetada, sob variados prismas. Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*, demonstra um deslumbramento pelas cidades. Cidades de caráter não geográfico, e sim simbólico. Como Mainardi escreve no frontispício do livro, “a cidade deixa de ser um conceito geográfico para se tornar o símbolo complexo e inesgotável da existência humana”.

Calvino deslumbra as celebrações e os acontecimentos que revigoram o espírito das cidades em seu cotidiano. Vislumbra detalhes peculiares, e que torna possível ouvir o pulsar do outro na multidão. As cidades têm memória, nomes, olhos, desejos, fisionomias, símbolos, trocas, vidas e mortos. As cidades respiram segundo seus batimentos próprios. As cidades tornam-se cartões postais.

A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balastrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balastrada e o salto do adúltero que foge de madrugada; a inclinação de um canal que escoia a água das chuvas e o passo majestoso de um gato que se introduz numa janela; a linha de tiro da canhoneira que surge inesperadamente atrás do cabo e a bomba que destrói o canal; os rasgos nas redes de pesca e os três velhos remendando as redes que sentados no molhe, contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha, abandonado de cueiro ali

sobre o molhe. A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. (CALVINO, 2012, p. 14)

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar... (CALVINO, 2012, p. 18)

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente... (CALVINO, 2012, p. 115)

Há um mundo que se revela nas ruas da metrópole. As ruas não são apenas um local de passagem. Esse mundo revelado dialoga com a vida. A rua é o embrião do contexto urbano. É na confluência das Ruas São Bento, Direita e Quinze de Novembro que nasceu a cidade de São Paulo. O “clássico triângulo paulista”; não se falava do resto da cidade, mas “tudo convergia para a figura geométrica”. A gênese do respirar da cidade sucedia pelas ruas do triângulo. Segundo Paulo Cursino de Moura em suas evocações, a rua era a continuidade da casa ou do quintal, era o pulsar de seus moradores.

[...] a rua é como a dependência da casa ou do quintal da casa. É jardim, é curral, é lavabulo, é enxuro de necessidades. Ali, aos três e aos quatro formam-se os grupos, onde a tagarelice transborda, afiada, venenosa. Nas calçadas de tijolos ou de pedras largas e tocas, enfileiram-se as cadeiras, assim como uma arquibancada para os espetáculos de todos os dias.

No meio, de canto a canto, o jogo da “amarelinha” pelas crianças; o de “malha”, pelos moleques, ou a “correria” em animais fogosos, sobre “lombinhos” prateados, com que mocidade risonha e fresca prepara os galanteios e se entontece nos namoricos sentimentais. A noite, ao luar, a guitarra, a viola, e os melosos queixumes de serenatas plangentes.

A rua é tudo... e a rua se forma assim. Assim se forma a cidade. (MOURA, 1932, p. 15)

Nas imagens poéticas da cidade, o que é feio, nas ruas, transforma-se em uma mensagem poética agradável de ouvir. Pensar nas ruas da Pauliceia de Mário é encontrar muito mais que um local de passagem. É ver uma cidade em construção e desvendar o que se estende por trás de suas artérias. A garoa que caía nos olhos do poeta, que molhava as ruas e embalava seus sentimentos e amores pela cidade.

O professor Murilo Marx explica o significado da rua através do *Diccionario contemporaneo da língua portuguesa*, de Francisco Julio Caldas Aulete.

Rua. O espaço, que há entre as casas de hua Cidade, para a passagem da gente. Deriva-se do Francês Rue, que significa o mesmo; & os franceses derivão ao seu Rue, do verbo Grego Ruó, ou Reo, que val o mesmo que Fluo em Latim, & em Portuguez Corro, (faltando em cousas liquidas) por que pelas ruas corre a agua da chuva, que cahe dos telhados, como também a dos poços, & das fontes, que se derrama nas ruas. Também corre a g~ete as ruas, & cada hua dellas he hua corrente do povo, que vay ao seu negocio”. (MARX, 1996, p. 14)

A rua não é somente o espaço de passagem do *flâneur*, do dândi, mas há uma idiossincrasia em cada indivíduo que a vive e a observa no cenário urbano. A percepção das imagens urbanas de Mário de Andrade é de uma escrita poética diante do real. O poeta traduz nos versos o lirismo que encontra na rua. A rua, para o poeta, é a protagonista de seus versos.

É na rua que ele se surpreende com a garoa; com o sol, com os perfumes de Paris; com as desigualdades; com os homens sonambulando; os bondes, o cinza da Pauliceia; os sons. Muitas vezes, é na movimentação das ruas que o poeta moderno encontra as motivações, os temas, as sugestões de sua poesia. Daí seu encantamento pela cidade, pois mesmo em meio a tantos contrastes, trava o diálogo poético com o cotidiano.

A saudade das experiências que se acumularam com o passar dos anos viram histórias para ser contadas a outras gerações, como na fala do professor Aziz, quando fazia seu *footing* pela cidade. A rua molhada pela garoa que riscava o céu e sorria pela cidade, traduzida nos versos poéticos de Mário de Andrade. As lembranças escritas no assento das pedras da cidade, que ainda estão lá, resistiram ao palimpsesto do tempo, conforme narra Ecléa Bosi.

Outro dia, caminhando para o Viaduto do Chá, observava como tudo havia mudado em volta, ou quase tudo. O Teatro Municipal, repintado de cores vivas, ostentava sua qualidade de vestígio destacado do conjunto urbano. Nesse momento descobri, sob meus pés, as pedras do calçamento, as mesmas que pisei na infância. Senti um grande conforto. Percebi com satisfação a relação familiar dos colegiais, dos namorados, dos vendedores ambulantes com as esculturas trágicas da ópera que habitam o jardim do teatro. Os dedos de bronze de um jovem reclinado numa coluna da escada continuando sendo polidos pelas mãos que o tocam para conseguir ajuda em seus males de amor. As pedras resistiram e, em íntima comunhão com elas, os meninos brincando nos lances da escada, os mendigos nos desvãos, os namorados junto às muretas, os bêbados no chão. (BOSI, 1994, p. 444)

As lembranças fazem parte da memória e esta serve de mecanismo para a reconstrução do passado. “É tempo de lembrar.” Podem arrancar nossa materialidade, mas nossos sonhos e lembranças permanecem vivos em nossa memória. Ninguém pode tirá-los de nós. Nem mesmo as lembranças daquilo que não vivemos. Lembranças contadas pelos outros, que parecem fazer parte de nossa própria história, como se tivéssemos vivido esse passado. O passado da memória dos velhos de hoje. Que nos contam de suas vidas, suas experiências, e lembranças até mesmo muito sofridas. Há uma paisagem pretérita em cada olhar.

As lembranças que ouvimos de pessoas idosas têm assento nas pedras da cidade presentes em nossos afetos, de uma maneira bem mais entranhada do que podemos imaginar. (BOSI, 1994, p. 443).

O tempo não passou apenas para a cidade de São Paulo, raspada de quando em quando. A cidade é construída e reconstruída como um pergaminho de lembranças de seus

moradores, cujo tempo, também, não poupou. E que deixou suas marcas nas pedras da cidade e nos alicerces de seu coração, como na fala do professor Aziz:

Tenho um amplo campo de recordações. Recordações sofridas, no mais das vezes preches de saudades. Lugares especiais. Acontecimentos registrados televisivamente na memória. Uma história pessoal marcada por sucessivos cotidianos, não datáveis. Na maior distância do tempo, um mergulho em uma cenologia urbana, impensada na época. (AB'SABER, 2004, p. 10)

As saudades que ficaram, dos lugares que ocupavam a paisagem *urbana* do professor Aziz, também fazem parte de cada um de nós. Ao lermos os poemas de Mário, “a São Paulo da garoa” também ficou nas lembranças, pois de maneira saudosa ela é ainda evocada. Há fragmentos urbanos que fizeram parte da saudosa paisagem e que, hoje, parecem como as estrelas diminutas, assim como a garoa. São esses que permanecem na memória e temos saudades de encontrá-los pelas ruas e caminhos da cidade, na leitura de Ecléa Bosi.

O que mudou na oficina do sapateiro? Ou na quitanda do verdureiro? Ou nos grupos de meninos de esquina? Ainda percorrem os bairros o soldador, o consertador de guarda-chuvas, o amolador de tesouras, o homem do realejo, o pipoqueiro, o vendedor de beijos batendo em sua lata. [...] Sons que desaparecem, que voltam, formam o ambiente acústico dos bairros. As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória. Além desses apoios temos a paisagem sonora típica de uma época e de um lugar. (BOSI, 1994, p. 444)

Os sons que desapareceram estão arquivados nas lembranças dos moradores que aqui viveram. Cheios de recordações e saudades. Evocar a memória da cidade é recordar a São Paulo “terra da garoa”. É recordar uma sinfonia que não se escuta mais. É também perceber que, assim, como os versos do poeta Mário de Andrade, são “todos iguais e desiguais”. Mas que “de repente um raio de Sol arisco risca o chuveiro ao meio”. E são “Luzes mais luzes, Luzes perdidas na garoa”.

A expansão da mancha urbana trouxe, consigo, marcas do tempo que ficaram impressas nas lembranças de seus moradores. A começar pela garoa que, na linha do tempo, se restringiu a um curto período de vida em determinadas áreas na cidade, associada à mesma dinâmica em que culminou o processo da metropolização.

A partir da gênese da cidade de São Paulo até os dias de hoje, é possível compreender que a lendária garoa seguiu o mesmo trajeto dos compassos da expansão urbana. Inseriu-se no cenário urbano e permaneceu no centro de maneira efêmera, assim como a modernidade revela-se fugaz e passageira, passa num movimento tão rápido quanto o passar das vidas pela cidade. Para outros que pertenceram à história passada da garoa, o acontecer do fenômeno era inerente à paisagem paulistana, segundo o jornalista Roberto Pompeu de Toledo escreve em sua obra:

A garoa era para a cidade atributo comparável ao que para outras cidades é um rio, o amplo céu ou uma montanha ao fundo. São Paulo era a capital da garoa, de cuja configuração só se tem ideia recorrendo aos testemunhos do período. “Era uma coisa linda. A cidade ficava toda coberta de neblina”, informa o escritor Mário da Silva Brito. Outro autor descreve a cidade vista à noite do alto da Freguesia do Ó, arrebatada por uma iluminação “que pisca, tremeluz, pisca lembrando faróis apontando os escolhos submersos no mar nevoento da garoa”. Outro ainda, Antônio de Alcântara Machado, ao lembrar as noites altas em que via passar no bairro de Santa Cecília, a caminho de casa, o caricaturista Voltolino, na “hora úmida da garoa, hora dos automóveis farristas, hora do guarda-noturno de capotão e porrete”, escreveu: “Seu vulto comprido agigantava-se na bruma. Depois era um borrão. Depois nada”. (TOLEDO, 2015, p. 17-8)

A garoa de Mário de Andrade torna a cidade deslumbrante, apologética, irreverente e, dependendo do momento, esconde ou revela aos olhos de muitos as injustiças sociais. Ela não somente está dentro da paisagem, mas em alguns momentos é a própria paisagem da cidade. Mesmo assim o poeta demonstra, em seus versos, um amor visceral pela cidade.

O arquiteto José Eduardo de Assis Lefèvre, em seu trabalho sobre a Rua São Luiz, fala sobre esse estranhamento de muitos quando conhecem a cidade de São Paulo. Sentimentos antagônicos que outros autores também já manifestaram sobre a cidade. Em sua leitura Lefèvre diz que:

A cidade de São Paulo exerce sobre os moradores sentimentos antagônicos, de fascínio e medo, de atração e repulsa. Dos extremos contrastes de riqueza e miséria, do refinamento de alguns ambientes à violência de outros, resulta a convicção de que esta cidade apresenta uma enorme necessidade e potencialidade de transformação e evolução. O desafio que se coloca para todos que pensam e projetam a cidade é o de encontrar os caminhos para eliminar, ou ao menos minimizar, os aspectos contundentemente negativos e valorizar os muitos pontos positivos. (LEFÈVRE, 2006, p. XIII)

Sendo assim, os caminhos da cidade levam a um vasto campo de ideias, questionamentos e recortes que se abrem em direção a novos caminhos. A cidade é a revelação do cotidiano. A garoa revelou-se ao cotidiano dos moradores da Pauliceia. Seu “sorriso cinza, muito triste e tristemente longo” está marcado nas pedras da cidade. E ninguém pode apagar nem destruir, pois: “De repente Um raio de Sol arisco risca o chuveiro ao meio”. Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo”, surpreende em seus escritos sobre a inspiração poética.

“Prefácio interessantíssimo”

“Dans mon pays de fiel et d’or j’em suis la loi”.

E. Verhaeren

Leitor:

Está fundado o Desvairismo.

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para visá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. (ANDRADE, 2009, p. 14)

Desde os fins do século XIX às primeiras décadas do século XX, até chegar à morte do poeta, possíveis caixas de variadas fontes de pesquisas foram sendo abertas. Mediante intenso deslumbre das ideias, foi assim que tudo começou. Como citação final, apresentam-se as reflexões do professor de teoria literária Roberto Zular, que escreve sobre a caixa modernista e seus desdobramentos polifônicos. O contemporâneo, o hoje, logo mais o amanhã, já tão perto, e ao mesmo tempo tão longe. Assim é o tempo no espaço. Imagético, poético e principalmente geográfico.

“Quando a flauta soou um tempo se desdobrou do tempo, como uma caixa de dentro de outra caixa.” (João Cabral de Melo Neto)

Uma caixa. E dentro dessa caixa uma outra que se abre como um tríptico. Uma caixa modernista, cuja aparente adjetivação revela-se enquanto forma. Assim como o poema moderno constrói seu ritmo a partir de dentro, o espaço dessa caixa, mais do que um espaço vazio a ser preenchido, resulta da força dos objetos que contém.

Tempos desdobrando-se dentro de uma caixa: desde a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, apresentada por meio de documentos históricos, passando pelas realizações mais fecundas que deixou (livros, quadros, esculturas, músicas, etc.) até sua perspectiva programática mais contundente, a antropofagia, de 1928. Tempos e seus desdobramentos de que uma perspectiva meramente cronológica não daria conta. Projetos que se tocam deslocam-se, chocam-se, assumem ligações inesperadas. (ZULAR, 2004, p. 238)

A paisagem urbana da cidade de São Paulo, uma poética da garoa sob o olhar de Mário de Andrade, sublinha e alinhava diálogos com as variadas caixas inesperadas modernistas ao longo da pesquisa, e sempre, ao abri-las, surgiam grandes surpresas e desdobramentos. A cidade é o contentamento da memória, das vidas, dos desejos, dos sentimentos, das inspirações, das poesias, e principalmente da garoa e do poeta.

Figura 35. *Mário de Andrade*

Caricatura de Erasmo Xavier.

Fonte: 164- *Revista USP* dez.-jan.-fev. 1990

Fotografia 71. *Praça do Patriarca – Centro, São Paulo* (1940)

Autor: Hildegard Rosenthal. Fonte: Instituto Moreira Sales <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2017.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- AB’SABER, Aziz Nacib. *São Paulo: ensaios entreveros*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- _____. *Previsão de impactos*. Org. de Clarita Müller-Plantenberg. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. “O sítio urbano de São Paulo”. In: *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p. 169-244. v. 1.
- AMARAL, Aracy. “O Modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20”. *Revista USP*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A., ano 2012, jun.-jul.-ago., p. 9-18, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45021/>. Acesso em: 27 jan. 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Ed. prep. por Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- _____. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*. Ed. prep. por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *Lição de amigo. Cartas de Mário de Andrada e a Carlos Drummond de Andrade*. Ed. prep. pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. Ed. prep. por Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

- _____. *Poesias completas*. Ed. crit. por Diléia Zanotto Manfio. São Paulo: Edusp/ Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1987.
- _____. *Poesias completas*. Org. de Telê Ancona Lopes e Tatiana Maria Longo dos Santos. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.
- _____; BANDEIRA, Manuel: *Correspondência*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas. VII Poesias reunidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo S.A., 2003.
- AZEVEDO, Aroldo et alii. (Orgs). *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. v.1.
- _____. et alii. (Orgs). *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958. v. 2.
- _____. “São Paulo, cidade trilionária”. In: *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, p. 5-29. v. 2.
- BARBUY, Heloisa. “Museus, exposições e cidades: cultura visual no século XIX”. In: OLIVEIRA, C. H. S.; BARBUY, H. (Orgs.). *Imagem e produção de conhecimento*. São Paulo: Museu Paulista, 2002.
- _____. *A cidade exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bil. Trad. de Ivan Junqueira. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Teixeira Coelho (Org.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____; RUSKIN, John; KERN, Daniela. *Paisagem moderna*. Trad. de Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

- BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX". In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 2v.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3v.
- BERNARDET, Jean-Claude. "O homem na rua: cinema". In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 55-60. v. 2.
- BLAY, Eva Alterman. "O campo da Sociologia". In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992, p. 57-59. v. 1.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. "Nas ruas, os caminhos da cidade". In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 27-38. v. 2.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1984. v. 3.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade*. São Paulo: SENAC, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

- _____. “O poeta itinerante”. *Revista USP, São Paulo*: Imprensa Oficial do Estado S.A, ano 7, dez. - jan. - fev. 2004, p. 156-168. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25427>. Acesso em: 26 jan. 2004.
- _____. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. História e Antologia II. Modernismo*. 13. ed. Rio de Janeiro, 2003.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri et alii. (Orgs.). *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 1-430. v. 1.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri et alii. (Orgs.). *Geografias de São Paulo: A metrópole do século XXI*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 1-398. v. 1-2.
- CARVALHO, Lilian Escorel. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. São Paulo, 2008. 373f. Tese (Doutorado em Letras) de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- CASALECCHI, José Ênio. “São Paulo na crise da Monarquia: movimento republicano – o projeto paulista”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5, p. 7-13. v. 3/4.
- CENDRARS, Blaise. *Etc...etc... um livro 100% brasileiro*. (Orgs) T. Thiériot, Alexandre Eulalio e C.A. Calil. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Pequenos contos negros*. Trad. Priscila Figueiredo. São Paulo: SM, 2014.
- CHAVEIRO, Eguimar Felício. *Goiânia reiventada*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011.
- CONTI, José Bueno. “O clima das grandes cidades: Crescimento urbano e mudanças climáticas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 9 set. 1979. Suplemento Cultural. Ano 3. n. 149. p. 2-4.
- _____. *O clima meio ambiente*. 3. ed. São Paulo: Atual, 2001.

DAMIANI, Amélia Luisa. *O lugar e a produção do cotidiano*. São Paulo: Contexto, 1999, p. 161-171.

_____. “Urbanização crítica e situação geografia a partir da metrópole de São Paulo”. In: *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 19-58. v. 1.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. “A ciranda dos nomes na toponímia de São Paulo”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 61-71. v. 2.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera. A Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Trad. de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ESCARLATO, Francisco Capuano. “Busca do centro – o reencontro com a cidade”. In: *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 247-270. v. 1.

ESCOREL, Lilian. *L’Esprit Nouveau* nas estantes de Mário de Andrade. São Paulo: Humanitas, 2011.

EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2. ed São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

FERES, Nites Therezinha. *Aurora de arte século XX: a modernidade e seus veículos de comunicação – estudo comparativo*. São Paulo, 1972. 1 v. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

FRANÇA, Ary. *Estudo sobre o clima da bacia de São Paulo*. São Paulo, 1945. 50f. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

_____. “O quadro climato-botânico”. In: *Cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Nacional, 1956, p. 69-109. v.1.

- FONSECA, Aleilton Santana. *A poesia da cidade: Imagens urbanas em Mário de Andrade*. São Paulo, 1997. 311f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- FLORENZANO, Éverton. *Dicionário Frânces-Português, Português-Francês*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. São Paulo, 2010. 344f. Tese (Doutorado em Letras) de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- GONÇALVES, Luciana Affonso. *Um grito chamado desejo: a voz polifônica de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, 2006. 208f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- GLEZER, Raquel. “O campo da História”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992, p. 9-14. v. 1.
- _____. “As transformações da cidade de São Paulo na virada do século XIX e XX”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5, p. 17-28. v. 3/4.
- HARMI, Takiya (Org.). *Atlas Ambiental do Município de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.svm.org>. Acesso em: fev. 2005.
- IONTA, Marilda Aparecida. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo, 2004. 315f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- JASCHKE, Antônio Machado. *Distribuição espacial de fluxo radiativo em ondas longas na Região Metropolitana de São Paulo*. São Paulo, 2009. 295f. Tese (Doutorado em Geografia Física) – Departamento de Geografia Física da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- JORDÃO, Marina Pacheco. *Macunaíma gingando entre contradições*. São Paulo: Annablume, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz M. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- _____. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. “A representação da cidade de São Paulo em dois momentos da poesia de Mário de Andrade”. In: SILVA, Lúcia Néiza Pereira da. *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo: [s.l.], 1997. p. 85-93.
- _____. *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LANGENBUCH, Juergen Richard. *A estruturação da Grande São Paulo*. São Paulo, 1968. Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Rio Claro da Universidade de Campinas.
- LENCIONI, Sandra. “Introdução a um novo desafio: gestão democrática da cidade”. In: *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 337-339. v. 1.
- LEFÈVRE, José Eduardo de Assis. *De beco a avenida: A história da Rua São Luiz*. São Paulo: Edusp, 2006.
- LOMBARDO, Magda Adelaide. *Ilha de calor nas metrópoles: o exemplo de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- LOPEZ, Telê Ancona Lopez. *MARIODEANDRADIANDO*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Uma autobiografia de Mário de Andrade*. São Paulo: SMC Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. “Mário de Andrade, a biblioteca e Baudelaire”. “A presença da França na biblioteca de intelectuais brasileiros”, no ciclo *A presença do livro francês no Brasil nas comemorações do ano da França no Brasil*. São Paulo, Casa das Rosas, set. 2009. In Márioscriptor. revista eletrônica, São Paulo, n.1, 2010. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/escritos/mario-de-andrade-a-biblioteca-e-baudelaire.html>. Acesso em: 20 jul. 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França Lourenço. “Transformação do moderno em cultura urbana”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996, p. 7-11. v. 5.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Quando o campo é a cidade – fazendo antropologia na metrópole”. In: MAGNINI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996. p. 12-53.

_____. “O campo da Antropologia”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992, p. 45-56. v.1.

_____. “A rua e a evolução da sociedade, os caminhos da cidade”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 45-54. v. 2.

MAJOR, José Emílio Neto. *A Lira paulistana de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro*. São Paulo, 2006. 275f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MARTINS, José de Souza. *O cativo da terra*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTINS, José de Souza. “A ferrovia e a modernidade em São Paulo: a gestação do ser dividido. 450 anos de São Paulo”. *Revista USP*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A., ano 3, n. 63, p. 7-15. 2004.

MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

- MARX, Murilo. “Rua e travessa, outro percurso”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996, p. 13-20. v. 5.
- MATTOS, Belfort J. N. *O clima de São Paulo*. São Paulo: Typographia Brasil de Rothschild & C., 1925.
- MATTOS, Odilon Nogueira de. “Alguns aspectos da historiografia paulista”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5, p. 29-41. v. 3/4.
- _____. “São Paulo no século XIX – In. *A cidade de São Paulo: Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, p. 49-95. v. 2.
- MEYER, Regina Maria Prosperi Meyer. “O papel da rua na urbanização paulistana”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 13-26. v. 2.
- MONBEIG, Pierre. *La croissance de la ville de São Paulo*. Grenoble: Institut et Revue de Géographie Alpine, 1953. 90p.
- MONBEIG, Pierre. In: Tamás Szmrecsányi. (Org). *História econômica da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora globo, 2004.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *Clima urbano*. São Paulo: Contexto, 2003.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. São Paulo, 1998. 193f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.
- _____. “Poesia de vanguarda e guerra moderna: o caso Guillaume Apollinaire”. In *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 55-100.
- MOURA, Paulo Cursino. *São Paulo de outrora*. São Paulo: Melhoramentos, 1932.

- MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. CADERNOS DE HISTÓRIA DE SÃO PAULO. In: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de et alii (Orgs.). *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992. 1v.
- MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. CADERNOS DE HISTÓRIA DE SÃO PAULO. In: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de et alii (Orgs.). *A cidade e a rua*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993. 2v.
- MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. CADERNOS DE HISTÓRIA DE SÃO PAULO. In: MAKINO, Miyoko et alii (Orgs.). *São Paulo na virada do século: espaços públicos e privados 1889/1930*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5. 3/4v.
- MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. CADERNOS DE HISTÓRIA DE SÃO PAULO. In: MAKINO, Miyoko et alii (Orgs.). *São Paulo novas fontes, abordagens e temáticas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996. 5v.
- O ESTADO DE SÃO PAULO, *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004. CD-ROM.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. “São Paulo nos fins do século passado: representações e contradições sociais”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996, p. 21-30. v. 5.
- PASSOS, Maria Lúcia Perrone F. Passos. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 72-79. v. 2.
- PETRONE, Pasquale. São Paulo no século XX – In. *A cidade de São Paulo: Estudos de geografia urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, p. 101-160. v. 2.
- PICON, Antoine. “Racionalidade técnica e utopia: a gênese da haussmannização”. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolismo e transferência de modelos*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A cidade de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- QUEIROZ, Sueley Robles Reis. “A vida colonial e a ordenação dos espaços”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 7-12. v. 2.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. “O campo da Arquitetura e Urbanismo”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992, p. 37-43. v. 1.
- REVISTA DO DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA DA USP, São Paulo, 2005, n.17, p. 101-111. ISSN:0102-4582. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br>.
- ROLNIK, Raquel. “São Paulo na virada do século: territórios e poder”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 39-44. v. 2.
- ROSS, Jurandir L. Sanches et alli. *Geografia do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SAES, Flávio Azevedo Marques. “O campo da Economia”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992, p. 25-35. v. 1.
- SALIBA, Elias Thomé. “Bananéres, briguelas e brodos: fragmentos do humor paulista na 1ª. República”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996, p. 31-40. v. 5.
- SAMARA, Eni de Mesquita. “Processos de divórcio e história da família paulista”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996, p. 41-54. v. 5.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SANTOS, Milton. *O lugar e o cotidiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

- SEABRA, Odete Carvalho de Lima. “O campo da Geografia”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1992, p. 15-24. v. 1.
- _____. “São Paulo: a cidade, os bairros e a periferia”. In: *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo. Contexto, 2004. p. 271-311. v. 1.
- _____. “Territórios do uso: cotidiano e modo de vida”. *Revista Cidades*, São Paulo: [s.n] UNESP, v.1. n. 2 , p. 181-206, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. “A cidade metástasis e urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. 450 anos de São Paulo”. *Revista USP*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A., ano 3, n. 63, p. 18-35. 2004.
- SILVA, Anderson Pires. *Mário & Oswald: Uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro, 2006. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- SILVA, Janice Theodoro. “São Paulo: quatro séculos de história”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5, p. 43-56; v. 3/4.
- SHIBAKI, Viviane Veiga. *Ícones urbanos na metrópole de São Paulo*. 2010. 254f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SOUZA, Jonas Soares. “A República na virada do século”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5, p. 57-62. v. 3/4.
- SUZUKI, Júlio César. *A gênese da moderna cidade de São Paulo*. São Paulo, 2002. 158f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

- _____. “O espaço na narrativa: uma leitura do conto ‘Preciosidade’”. São Paulo, 2006. *Revista do Departamento de Geografia*, 19 (2006), p. 54-67.
- _____. “Metamorfoses da expansão urbana na gênese da moderna cidade de São Paulo”. In: *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo. Contexto, 2004. p. 131-156. v. 1.
- TARIFA, José Roberto; AZEVEDO, Tarik Rezende de (Orgs.). *Os climas na cidade de São Paulo*. São Paulo: [s.l.], 2001.
- TOLEDO, Benedito Lima. *São Paulo: três cidades em um século*. 3. ed. São Paulo: Cosac & Naify/Livraria Duas Cidades, 2004.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- TONI, Flávia Camargo. *Café: uma ópera de Mário de Andrade*. São Paulo, 2004. Tese (Livre Docência) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
- TONI, Flávia Camargo; Moraes, Marco Antônio de. “Mário de Andrade no café”. In: *Revista de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p. 261-264.
- WITTER, José Sebastião. “O imigrante na sociedade brasileira”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1994/5, p. 63-72. v. 3/4.
- _____. “O futebol e a Pauliceia”. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. *Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1996, p. 55-59. v. 5.
- ZULLAR, Roberto. “Caixas. Caixas. Caixas. 450 anos de São Paulo”. *Revista USP*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A., ano 3, n. 63, p. 237-48. 2004.