

PESQUISA

DECIFRA-ME OU DEVORO-TE: UM ESTUDO SOBRE O URBANO NA LITERATURA MODERNISTA

MÁRCIA VALI*
SÔNIA MARIA BRANDÃO**

“Alguma coisa acontece no meu coração, que só quando cruzo a Ipiranga com a Av. São João/ É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi/ Da dura poesia concreta de tuas esquinas,/ Da deselegância discreta de tuas meninas.”
(Caetano Veloso)

São Paulo. Viaduto do Chá. 18:00 hs. de um dia qualquer. Homens e mulheres cruzam-se desordenadamente. Nenhum olhar, nenhuma palavra, nenhum gesto. O caos está instaurado e nesta assimetria, que é a própria alma urbana, experimentamos a sensação do instantâneo e da simultaneidade. A cidade respira.

Deste cenário compartilhado por milhares de pessoas – ora como protagonistas, ora como observadoras – origina-se nosso projeto de pesquisa. Nestes encontros cotidianos, acreditamos, reside o trabalho do historiador, surpreendendo a realidade na sua forma mais patente e crua.

A preocupação em avaliar os diferentes níveis de atuação e cumplicidade, entre a cidade e os seres que nela habitam, levou-nos a empreender uma recuperação do momento em que o processo de urbanização sofreu um inegável crescimento, não somente a nível físico-material, mas fundamentalmente, ganhou espaço no imaginário daquela sociedade. Neste sentido, consideramos que a cidade só alcança uma dimensão real, quando conquista a categoria de signo, dentro de um universo semântico comum a determinado corpo social.

Nosso objetivo parecia-nos claro, a problemática elucidada. Restava-nos perceber como flagrar este momento, como alcançar este imaginário e acercar a urbs em sua representação simbólica. Desde cedo, os documentos tradi-

* Trabalho desenvolvido na disciplina Pesquisa Histórica do curso de História da PUC-SP, 1985/1986.

** Alunas da Graduação do Curso de História da PUC-SP.

cionais provaram ser ineficazes para este tipo de proposta. A saída mais óbvia parecia ser explorar o campo da arte, que, por ser o reduto pleno da linguagem e da expressão, preserva em suas manifestações os dilemas de uma determinada época.

Dentre estas manifestações, a literatura pareceu-nos dominar um amplo raio de ação. Num momento em que a imagem não havia alcançado uma posição dominante no processo de comunicação, como observamos em nossos dias, a palavra aparece como o grande instrumento de decodificação do mundo e dos homens, e passa a figurar como o demiurgo capaz de fazer a ponte entre a alucinação e a realidade.

A experiência de trabalhar num terreno maldito – porque impenetrável com os instrumentos tradicionais – e marginal – já que considerado menos “científico” – não só se apresenta como algo novo dentro da historiografia brasileira, como detém a capacidade de abarcar quase que a totalidade das atividades humanas, inclusive os sonhos, as frustrações, as angústias, as utopias.

Os primeiros trabalhos dentro desta vertente pertencem a Nicolau Sevcenko* e Maria Stella M. Bresciani**, que lançaram as primeiras luzes à produção historiográfica e em especial àqueles que, como nós, ansiavam descobrir caminhos que recuperassem o homem em sua totalidade, como agentes que não somente constroem a história, mas que sofrem e são derrotados por ela. Neste sentido, demonstraram não apenas a importância da literatura para a História mas, essencialmente, a viabilidade de se lidar com este tipo de testemunho.

Empenhar-se no diálogo com este testemunho implica, primeiramente, utilizar outra forma de argumentação, considerando o documento em sua especificidade. Para tanto, julgamos necessário predispor-nos a um relacionamento mútuo, mantendo um entendimento com o texto de tal forma, que a sensibilidade seja a condutora na interlocução do pesquisador com a escrita. Tudo isto significa, em última instância, caminharmos par a par com este universo simbólico, conseguindo, desta forma, participar de sua codificação e extrair daí as respostas às indagações que nos preocupam.

Para chegarmos nestas considerações, passamos por um processo de amadurecimento, onde uma série de erros e acertos, tática e estrategicamente relacionados, acabaram significando o próprio desenvolvimento deste trabalho.

Se empreendêssemos uma retrospectiva deste processo, notaríamos que um dos primeiros obstáculos que defrontamos e que nos custou grande esforço para ser ultrapassado, ligava-se a uma idéia pré-concebida de urbanidade:

* SEVCENKO, Nicolau *Literatura Como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

** BRESCIANI, Maria Stella Martins *Londres e Paris no séc. XIX: O Espetáculo da Pobreza*, São Paulo, Brasiliense, Col. Tudo é História, 1982.

antes mesmo de mergulharmos na produção literária modernista, aprioristicamente estávamos impregnados de uma leitura contemporânea de cidade, que insistíamos transportar para o passado e que acabou gerando um comportamento analítico uniformizador.

Paralelo a esta construção, estabelecemos um tratamento do material literário que induziu a uma padronização, caindo numa leitura compacta, homogeneizadora, que fatalmente levou a uma despersonalização dos autores e de suas obras.

Conjugando estes dois fatores criou-se uma situação onde a literatura aparece a reboque da história: despersonalizados e relegados a uma posição propagandística, os textos literários acabaram servindo de mera ilustração de uma imagem já elaborada, exemplificando e justificando considerações hipotéticas, perdendo indefensavelmente sua autonomia e, ao mesmo tempo, o compromisso com a própria história.

Para tomar este conteúdo assimilável, digerível frente a prováveis indagações, recorremos à utilização de documentos de caráter estatístico, demonstrativo, o que implicaria numa prática duplamente perigosa: primeiramente passa-se a considerar a literatura “acientífica” ou no máximo “Menos” científica, tomando como padrão de ciência, o espaço do quantitativamente qualificável e desprezando, em última análise, qualquer tentativa que não persiga este certo positivismo historiográfico*. Em segundo lugar, devemos reconhecer que acabamos indevidamente usando não somente a literatura, como também a estatística, já que esta última termina ilustrando a ilustração, legitimando uma justificativa anterior e assumindo um papel pleonástico dentro do texto.

Desta forma, alinhavando estes elementos, podemos afirmar que caímos na construção de uma caricatura da cidade, depreciando o sentido temático da pesquisa, usurpando-a de seu valor específico e comprometendo sua historicidade.

Frente às poucas perspectivas de progresso no trabalho e a nítida sensação de que certamente não havíamos atingido nossos objetivos, restou-nos a interrogação: como recambiar a pesquisa para um rumo satisfatório? Como alcançar o homem que buscávamos no início do crescimento urbano? Como acercá-lo em seu cotidiano e captar suas impressões da cidade? Como atingirmos o significado de urbano para a sociedade das primeiras décadas do século?

Para expormos o caminho que seguimos até a conclusão do trabalho, devemos obrigatoriamente enfatizar o fortuito encontro com alguns textos de Walter Benjamin, em especial aqueles que tratam de seu envolvimento com a literatura.

* Idem, Palestra proferida no curso de Pós-Graduação da PUC-São Paulo, 1985

Nos ensaios intitulados “A Imagem de Proust”* e “Sobre Alguns Temas de Baudelaire”***, Benjamin constroeu toda a base fundamental de sua análise, demonstrando através do texto literário, a viabilidade de se pensar a história sobre o prisma não somente da “experiência vivida”, limitada a um tempo finito, mas essencialmente, da “experiência lembrada”, que habita um tempo infinito. Neste espaço sombrio e imperscrutável, sobrevive a memória involuntária, que invade o universo da lembrança, nos limites onde não há mais nenhuma defesa, onde a vigilância sensitiva é ineficaz, e de onde escapa límpida e despercebidamente, registrando no presente, as mais efetivas e vigorosas experiências humanas, pois, “...um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas a chave para tudo que veio antes e depois.”***.

Podemos afirmar, que do confronto com este tipo de registro, Benjamin acaba avaliando as armadilhas que aprisionam a literatura e a própria história. A consciência de que a história não tem como limite o mensurável espaço das “experiências vividas”, e mais do que isto, de que existe um outro tipo de testemunho marginalizado pela historiografia e por sua vez acolhido pela literatura, possibilitou a destruição da concepção de história como sinônimo de tempo linear e inaugurou um outro estudo histórico, via produção literária****.

Foi precisamente a partir destes estudos, que pudemos evidenciar uma saída diversa daquelas que já havíamos experimentado e assim darmos o primeiro grande passo, para alcançarmos nossas propostas. Vale dizer que, antes de tudo, serviu-nos de elemento saneador, devolvendo à prática da pesquisa, a clareza e embasamento de que necessitava, e levou-nos ao conhecimento de nosso próprios erros e à consciência da via tortuosa que perseguíamos. Tal consciência encaminhou-nos à retomada das obras modernistas e de seus autores, na perspectiva de manter um contato com a história via literatura, atentando para as interferências que qualquer direcionamento poderia produzir, e usufruindo do valor manifesto dos textos literários.

* BENJAMIN, Walter “A Imagem de Proust”. In: *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 36-49.

** Idem, “Sobre Alguns Temas de Baudelaire”. In: *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, pp. 37-76.

*** Walter Benjamin em “A Imagem de Proust”, faz a seguinte observação: “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito e sim a do tempo entrecruzado... O procedimento não é a reflexão, e sim a consciência”. Idem, pp. 45-46.

**** Idem, ob. cit. n. 4, p. 37.

Devolvíamos assim, o espaço e riqueza que havíamos retirado das obras literárias, concedendo margem para um tipo de relacionamento entre historiador e fontes de pesquisa, onde o grande condutor do processo de análise era o próprio envolvimento entre um e outro. Obedecíamos a partir daí, a uma significativa receptividade, onde indagações e respostas poderiam entrecruzar-se e viabilizarem outras, até o ponto em que reconhecidamente desmistificava-se algum enigma.

Não seria necessário afirmar que, desta forma, escapamos da leitura de bloco, da falsificação do papel da literatura para o trabalho da pesquisa histórica, da generalização e banalização, deixando definitivamente de atropelar as especificidades de cada autor e obra, em nome de uma positividade que, obviamente, não somos obrigados a defender.

Vale dizer que só nos foi possível perceber a riqueza desta forma de abordagem da relação história-literatura, quando fizemos o caminho da pesquisa e nos deparamos com um vasto caminho inexplorado que, subitamente, adquiriu um novo significado, seja pelo reconhecimento do avanço do trabalho de Benjamin, seja pela percepção de que somente o contato efetivo com o concreto, determinaria sua construção teórica.

Portanto, o primeiro passo a ser tomado, foi a revisão de conceitos, que passaram a ser constantemente checados frente às nossas novas descobertas. Cabe-nos a partir deste momento, tentarmos discorrer acerca da dimensão que estes mesmos conceitos adquiriram durante a análise.

O primeiro ponto a ser repensado, diz respeito exatamente a relação história-literatura, e da necessidade crucial de enxergarmos estes elementos de forma não estanque. O que nos parece fundamental nesta compreensão, reside na percepção de que a literatura, assim como qualquer manifestação artística, não detém um valor universal, a-temporal, a-histórico. Devemos entender que entre a literatura/arte e a história, existe uma intimidade de atuação, e que a proporção deste relacionamento, só nos pode ser dada através de um processo de historicização. Historicizar, neste sentido, significa captar, qualificar, graduar os níveis de cumplicidade entre um e outro.

Assim, não é somente a literatura e a arte que ganha uma dimensão real e efetiva, mas a própria história assume uma característica muito mais abrangente e em sincronia com as diferentes atividades humanas.

Dentro desta perspectiva, não seria desmedido afirmar que, para obtermos uma avaliação do fenômeno urbano do início de nosso século, a literatura modernista, como expressão artística da época, pôde decodificar, captar o universo simbólico, cumprir este papel de cúmplice da história em seu nível mais elevado.

Quando resgatamos tal discussão, outras problemáticas emergem, como a própria definição de arte e seu papel dentro da história.

Se lançarmos mão da idéia de que a arte, enquanto atividade humana, constitui uma das possíveis linguagens dentro da história*, certamente restaria-nos algumas indagações: Como esta atividade adquire o estatuto de linguagem, qual seu campo de influência e qual seu limite de atuação, de que forma pode exercer um poder de força e quais suas chances de penetração nas outras formas de expressão?

A obra de arte apresenta-se como linguagem – no sentido de decodificadora, preservadora e perpetuadora de uma simbologia pela qual se traduz e expressa-se determinada sociedade – a medida que estabelece um diálogo com o presente e exerce a tarefa de expressar o sentido, o significado, o espírito de um determinado momento histórico. Para esta função catalizadora, podemos dizer que encontramos a história na expressão artística, assim como poderíamos encontrá-la – reservando a especificidade de sua manifestação – em outra forma de registro desta mesma realidade.

Em síntese, o que queremos demonstrar é que a arte é capaz de nos oferecer não apenas o mapeamento desta cidade, uma demonstração fotográfica de sua aparência; e sim através da realocação de determinados elementos diluídos nesta urbanidade, da penetração em seu subterrâneo, em seus becos, em seu cotidiano, demonstra-nos a essência desta cidade, algo que seria irregistrável se a arte não dispusesse de seu quimérico jogo de espelhos.

MODERNIDADE X LITERATURA: a poetização do real e a sua elevação à categoria de tema

“Ao atravessar a rua movimentada, e tentando evitar um carro, o poeta, num movimento brusco, deixou cair sua auréola na lama; ele não teve tempo de recolhê-la, preferindo antes viver sem ela do que ser atropelado; este acidente oferece-lhe, aliás, uma série de vantagens: ele pode agora sentar-se incógnito nos cafés mais mal-freqüentados, entregar-se ao vício e à mistificação como o comum dos mortais, e até mesmo rir de um eventual mau colega que gostaria de pegar a auréola amarrotada e suja e colocá-la sobre a cabeça.” (Baudelaire).

“É necessário acertar o relógio do Império”**. Quando o movimento modernista eclodiu em 1922, este era o grande objetivo: reclamar para a arte

* BRESCIANI, Maria Stella Martins – Exposição proferida em 06.11.85 no II Encontro de História da PUC-São Paulo – *História e Linguagem*, sobre o tema “História e Literatura” – fita cassete arquivada no setor de Pós-Graduação da PUC-SP.

** SIMÕES, Iumma – Exposição proferida no 7º Encontro Regional – ANPUH (São Paulo) realizado na Universidade de São Paulo – *História e Linguagem*, sobre o tema “História e Literatura” – realizado em 03.09.84.

brasileira, uma contemporaneidade estética em relação às experiências e inovações artísticas que se desenvolviam na Europa e em outros continentes.

Portanto, quando mergulhamos na literatura, para entender a experiência de urbanidade neste período, estávamos marcando um encontro não somente com textos, mas sim com um autêntico movimento revolucionário dentro das artes brasileiras.

Seria importante antes de realizarmos esta “viagem” no universo literário e na compreensão do significado da “urbs” para a sociedade das primeiras décadas do nosso século, discorreremos sobre o caráter do modernismo, seu peso e impacto na produção artística.

Segundo alguns autores, o sustentáculo da proposta modernista, a palavra de origem que conseguiu arregimentar forças entre os artistas da época, residia num afã que perseguia a destruição de uma estética anacronicamente mantida pelo academicismo, atacavam um “passadismo”, como afirmavam os revolucionários, que não batiam com uma realidade consagrada como moderna. Não pretendiam, no entanto, substituí-lo por outra “escola”, normas ou padrões artísticos, mas justamente o inverso, abrir espaços para a criação individual e autêntica, libertar a inspiração contida nos muros da métrica e da rima: “...queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacronicamente, a dormir e a sonhar na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores de Arcádia e os seios divinos de Helena!!!” *

Esta concepção não hermética, certamente justifica a diversidade de tendências que presenciamos dentro do movimento modernista. Sendo assim, encontramos desde a antropofagia que, segundo alguns, inspiraria o tropicismo dos anos 60, até o grupo Anta que pressentia muitas idéias contidas na filosofia integralista.**

Não obstante este desapego a normas e regras artísticas, à exaltação plena a liberdade de criação, podemos constatar que existe uma espinha dorsal

* PICCHIA, Menotti Del – Discurso proferido na Semana de Arte Moderna, apresentado por Alfredo Bosi, ob. cit., p. 382.

** “Os resultados conhecem-se: o vago liberalismo de uns vai desaguar na adesão ao movimento de 32, tão ambíguo entre os seus pólos democrático-reacionário (Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Alcântara Machado); nada impediria que o nacionalismo da “Anta” resvalasse no parafascismo integralista de Plínio Salgado, nem, enfim, que o antropofágico Oswald se esgotasse no comprazimento da crise moral burguesa em que ele próprio estava envisgado.” BOSI, Alfredo *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, s/d, p. 389.

que perpassa todas estas tendências, seus artistas e obras, traduzida nas posturas nacionalista e internacionalista.

Vale dizer que — embora as direções divergentes que estas tendências tomaram — tanto o nacionalismo quanto o internacionalismo, ocuparam esferas específicas e não conflitantes. O internacionalismo presente nos manifestos de 22, representava a intenção de despertar as artes brasileiras, frente às transformações que o resto do mundo sofria em termos estéticos, destruindo os laços que detinham a arte presa a um “passadismo”, este sim representando uma invasão violenta do que representava o acadêmico na Europa. Da mesma forma, quando os modernistas levantavam a bandeira nacionalista, não pretendiam expressar um ufanismo desenfreado que negasse a inter-relação criativa com o resto do mundo. Antes de tudo, ansiavam por uma arte que buscasse o folclore, o cotidiano, o povo brasileiro, numa perspectiva temática e histórica.*

Por último, devemos frisar que todas as discussões, propostas e a própria explosão do movimento modernista, deu-se no bojo do crescimento das cidades e qualifica-se, em última instância, como expressão da própria linguagem urbana.**

Somente a partir de tais considerações, conseguiremos demonstrar os critérios que nos levaram à escolha dos autores e de suas obras presentes neste pequeno estudo. Dentro dos nossos limites enquanto historiadores, pudemos, a partir de um contato com vários e diversos textos modernistas, avaliar o grau de comprometimento, de introjeção e projeção dos seus autores com a cidade, e, por um viés secundário — porém não menos explícito, já que intrinsecamente imbricado no processo criativo — realizar um trabalho de identificação destas obras em relação as tendências contidas no modernismo.

Assim, após todo o trabalho de seleção imposto a este rico material, fomos possível determinar as matrizes básicas de sustentação desta nossa hipótese de estudo.

Tomando como ponto de partida alguns trabalhos de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, que no final de uma análise cuidadosa, demonstraram ser testemunhos exemplares desta cumplicidade entre arte e realidade, tentamos vislumbrar o caráter da expansão urbana via imaginário.

Num processo de mesclagem, onde os papéis se confundem e a realidade transubstancia-se no campo da linguagem, estes trabalhos permitem o diag-

* “... dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista.” *Idem*, p. 386.

** BRITO, Mário da Silva — “A Atualização da Literatura Modernista” in *História do Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, pp. 146-147.

nóstico de convergências, ao mesmo tempo, que são flagrados em aspectos diametralmente opostos, o que confere a origem, senão os limites impostos pelo comprometimento de cada autor com sua linha ou tendência dentro do modernismo.

Desta natureza complexa e rica de impressões, simbologias, significados, tentamos alinhar nossa pesquisa, levantando questões, dialogando com os textos, deixando esta gama variada de projeções invadirem nossas anotações e aproveitando-nos delas para dar corpo ao trabalho.

Foi compartilhando desta multiplicidade, que nos demos conta da necessidade de avaliarmos o campo conceitual em que cada autor situa-se frente a realidade que experimenta e observa.

É preciso frisar, antes de mais nada, que campo conceitual, no sentido aqui empregado, significa o espaço onde as pré-noções, pré-concepções, a linha de interpretação, formulam o arsenal teórico que vai instrumentalizar aquele que elabora considerações sobre determinada coisa ou situação.

Assim, se tomarmos a poesia de Manuel Bandeira*, verificaremos que seu envolvimento com a cidade, dá-se numa esfera onde o autor coloca-se no interior do texto como observador, freqüentemente perplexo, assustado, construindo barreiras entre o “eu” e a urbs, qualificando-se como alguém – perdido, deslocado. Podemos dizer que enxergamos em Bandeira muito mais o indivíduo, o homem em meio de uma multidão, um provinciano e não um cidadão, como se percebe ao lermos o poema abaixo:

*“Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
Interessa mais que uma avenida urbana.
Nas cidades todas as pessoas se parecem
Todo mundo é igual. Todo mundo é toda gente.
Aqui não: sente-se bem que cada um traz a sua alma
Cada criatura é única.”***

Já em “O estrangeiro” de Plínio Salgado**, perceberemos que o autor coloca-se em terceira pessoa, não exercendo interferência direta, imediata no texto. No entanto, os conceitos de indivíduo e coletivo, pesam com rigor em toda a obra, de tal forma, que compõem a espinha dorsal de toda a trama.

* BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza Filho – *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967.

** Idem, p. 228.

*** SALGADO, Plínio – *O Estrangeiro: Crônica da Vida Paulista*, São Paulo, Ed. Helios, 1926.

Na poesia de Menotti Del Picchia*, parece-nos que o autor coloca-se “do lado de fora” da cidade; é antes de tudo um observador, mas não no estilo de Bandeira — um andarilho. Menotti coloca-se além de seus muros, como alguém que avalia uma encenação, examina seu cenário, estuda seus personagens:

*“O beco ao crepúsculo é uma paisagem de limbo,
um carvão de Steinlein.
Mulheres endomingadas atravancam as calçadas
onde homens sisudos de braços peludos
fumam cachimbo...”***

Finalmente na “Lira Paulistana”*** e “Paulicéia Desvairada”**** de Mário de Andrade, o autor alcança um grau de identificação com a cidade tal, a ponto desta ser o próprio protagonista de sua narrativa, nele não há a mediação do que há de involuntário em outros autores, mas um homem da multidão que discorre pelas ruas de São Paulo, com alguém que a conhece muito bem, mas não pode detê-la:

*“Eu nem sei se vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida
Limpa o gôto e assopra a avena,
Esta angústia não serena,*

*Muita fome pouco pão,
Eu só vejo na função
Miséria, dolo, ferida,
Isso é vida?”******

Buscando delinear as considerações feitas neste capítulo, parece-nos claro que estamos lidando não somente com as obras, autores e com um movimento artístico. Em primeiro plano, estamos entrando em contato com homens que viveram a sua época, como agentes históricos, conscientes de sua realidade e com o qual se posicionam desta ou daquela maneira, de acordo com seu nível de empatia, reconhecimento e identidade.

* PICCHIA, Paulo Menotti Del — *Poesias 1907-1946*, São Paulo, Ed. Martins/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

** Idem, p. 52.

*** ANDRADE, Mário Raul Moraes de — *Lira Paulistana: Seguida de O Carro da Miséria*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, s/d.

**** Idem — “Paulicéia Desvairada”. In: *Obras Completas*, vol. II, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

***** Idem, p. 19.

A CIDADE TOMADA DE ASSALTO: a agonia das palavras

“Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que máquinas, precisamos de humanidade.” (fala final do filme “Tempos Modernos” – Charles Chaplin)

Quando nos dispusemos a examinar a relação modernismo – crescimento urbano, não pudemos deixar de verificar a confluência em que estes dois elementos aparecem na produção dos autores citados, que, tal como nós, não conseguiam distinguir o urbano do moderno e vice-versa.

É por isto que se faz urgente observarmos como cada um trata este tipo de relação e como se delinea, pouco a pouco, o diagnóstico da urbs.

O que significava a cidade, o urbano, para estes literatos? Como compreendiam a modernidade e o que implicava escrever moderno para estes homens da década de 20?

O que pudemos depreender da poesia de Manuel Bandeira, é seu compromisso com uma transformação estética, preocupado essencialmente com a recuperação da liberdade de expressão. Bandeira menciona a necessidade imediata de se libertar a arte dos convencionalismos, no entanto, inclui em suas observações, uma característica interessante: sua crítica está voltada não para o gênero literário, mas pela forma como é envolvido e manipulado. Assim, está implícito neste posicionamento, um sentido universalizante e independente com as formas de expressão, que deve existir dissociado das armadilhas, que regras e normas possam arquitetar. Portanto, o “escrever moderno” não significa abandonar o lirismo, mas antes libertá-lo de uma existência “comedida”. Para Bandeira, ser moderno implica, acima de tudo, ser “mal comportado”:

*“Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
do lirismo funcionário público com livro de ponto
expediente, protocolo e manifestações de
apreço ao Sr. Diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar
no dicionário ao cunho vernáculo de um vocábulo.”**

Neste sentido, a postura de Bandeira é semelhante à de Mário de Andrade, pois este acredita que o lirismo faz parte essencial de sua produção enquanto

* BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza Filho, ob. cit., p. 247.

poeta e crítico de sua época, pois como diz o poeta, “quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste prefácio interessantíssimo.”*

A diferença básica em torno deste tema, assenta-se na posição extremamente aguda, imediata e por vezes verticalizada, que assume Mário de Andrade, que, longe do comportamento sutil e diluído de Manuel Bandeira, enfrenta abertamente seus leitores, apontando-os, qualificando-os.

A “Paulicéia Desvairada” de Mário de Andrade é inaugurada por um prefácio onde o autor afirma a necessidade de anunciar e ao mesmo tempo explicar, a seu público, que ele previamente já dividiu entre aqueles que o aceitam e os que o rejeitam, sua consciência de “louco” e argumenta numa definição intuitiva: “arte + lirismo = poesia”**.

Escrever moderno para ele, não se limita ao estético. O moderno é criação do homem engolindo o próprio homem: é na estética moderna que há espaço para a temática moderna, pois, “Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras freqüentam-me o livro não é porque posso com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele razão de ser”***.

Apresenta-se, no entanto, como “passadista”, mas num sentido especialmente qualificado: o passado para Mário de Andrade é fonte de reflexão e não de repetição, nele estão contidas experiências dignas de serem avaliadas e serve, em última instância, para tornar melhor o presente vivenciado****.

A sensibilidade aguçada e a consciência levada ao extremo do autor, que o difere dos trabalhos de Plínio Salgado e Menotti Del Picchia — revela a clareza com que reconhece sua temporalidade: o criador tem certeza da finitude de sua criação*****.

Distante desta preocupação com a existência humana flagrada no cotidiano, nas relações mais íntimas e aparentemente inconseqüentes que marcam

* ANDRADE, Mário Raul Moraes de, ob. cit., nota 20, p. 13.

** Walter Benjamin faz a seguinte observação sobre o lirismo: “Encaramos o problema de como a poesia lírica poderia fundar-se numa experiência para a qual a recepção de choques converteu-se em regra. De semelhante poesia, esperaríamos um alto grau de consciência, além disso ela deveria sugerir a idéia de um plano em elaboração na própria obra.” Idem, n. 4, p. 43.

*** ANDRADE, Mário Raul Moraes de, ob. cit., nota 20, p. 28.

**** Idem, p. 29.

***** Idem, p. 31.

as obras de Bandeira e Andrade, Plínio abstêm-se de elucidações imediatas sobre seu caráter de escritor, sendo, no entanto, prisioneiro de sua própria incoerência: apesar de se alistar nas fileiras do modernismo, não declara guerra a favor de uma revolução estética.

Não obstante, esta postura neutra, imparcial, o autor é denunciado, em outra esfera, por sua própria obra: cada parágrafo de “O Estrangeiro”, delata um Plínio Salgado extremamente comprometido com um projeto político radical, incumbido de ser convincente, às custas de um empirismo subjetivado. Na verdade, o autor torna claro o seu comprometimento mais acirrado com uma linha político-ideológica que iria subsidiar uma situação de extrema direita, como seria o Integralismo.

Salgado manipula o imaginário, compõe personagens estereotipados, usa a literatura como seu laboratório e faz de seus experimentos a prova de sua teoria — o conflito que espreita o homem na sua condição de ser social, centra-se na questão indivíduo-coletivo e a humanidade deve buscar a fórmula que o eleve à situação de “alma coletiva”, como coloca:

“Não temos ainda uma alma coletiva. Por enquanto cada um de nós constrói o seu próprio eu. Somos a pluralidade heterogenea... Por isso, com a mesma facilidade com que o povo paulista vier a aderir a uma revolução vitoriosa, desinteressar-se-à por ella, no dia seguinte.”*

Dentre aqueles que povoaram com relativa timidez esta nova forma de expressão literária, encontra-se Menotti del Picchia, cujos esforços para reunir-se à moderna poesia inaugurada principalmente por Mário de Andrade, revela-se na sua concepção do papel a ser desempenhado por esta vanguarda: a arte moderna deve estar a serviço do homem, no sentido de aperfeiçoar suas técnicas para captar sua história. Assim, o “escrever moderno” ganha dimensão estética, e mais do que isto, amplia-se para alcançar toda atividade e produção humana, quer no presente, quer no passado. Segundo Menotti, este aperfeiçoamento deve levar-nos ao encontro da riqueza cultural; a métrica, os espaços contidos, são insuficientes para escrever sobre o Brasil, sem povo e sua história**.

Por outro lado, o autor não chega a cumprir sua pretensão, ao mesmo tempo em que radicaliza um dos grandes debates do movimento modernista. Em Menotti, o nacionalismo traveste-se de um tom hiperbólico, alcançando os limites de seu ufanismo característico do grupo do “verde-amarelismo”. Não podemos afirmar que o autor resume-se a esta postura, mas muito do que nela existe, compreende um estado sintomático que o distancia cada vez mais de um Mário de Andrade ou de um Manuel Bandeira.

* SALGADO, Plínio, ob. cit., p. 179.

** PICCHIA, Paulo Menotti Del, ob. cit., p. 227.

A análise anterior poderia nos privar de uma compreensão mais ampla, e, portanto mais próxima dos objetivos com os quais nos envolvemos, se não somássemos a esta questão, a oportunidade de cada um destes autores, compactuarem com o urbano, e sua historicidade. A percepção do urbano, está intensamente ligada com este “escrever moderno”, de tal forma que participam de uma simbiose da qual é impossível detectar a noção de pré-existência de uma em relação a outra.

Esta possível “unidade”, pode ser explicada pelo jogo dialético que se estabelece, entre o imaginário e realidade, onde as contradições acirram-se e presencia-se uma verdadeira batalha, cujo vencedor somente a história pode coroar.

Se levarmos em conta a especificidade de cada autor, frente, tanto a maneira de trabalhar a linguagem, quanto a forma de perceber o mundo a sua volta, verificaremos que o tratamento dado por cada um ao tema-base deste trabalho, apresenta uma diversidade tal, que nos permite reinterpretar, de forma candente, o impacto do crescimento urbano no imaginário da sociedade das primeiras décadas do século.

Portanto, como podemos flagrar a relação de cada autor com a cidade? Até que ponto o urbano confunde-se com o moderno? Como a cidade é perscrutada e qual o lugar do homem dentro dela?

Quando nos deparamos com as imagens de “O Estrangeiro”, sentimos que o autor, informado por seu próprio projeto político, busca resgatar do ambiente urbano, um protótipo de sociedade diferente daquele oferecido pelo presente.

A preocupação de Plínio Salgado não está direta ou explicitamente ligada com o crescimento físico da cidade. Para ele — centrado na questão indivíduo-coletivo — é na cidade que vive uma civilização improvisada, carregada de ambições e egoísmos.

O eixo da narrativa persegue o comportamento do homem na urbs: a heterogeneidade, o cosmopolitismo é compreendido como uma “doença” que contamina todos aqueles que ocupam seu espaço, e são estas diferenças que impedem a conquista de uma “alma coletiva”, pois:

“A civilização estrangeira é uma toxina secretada pelo adventício, para anular todos os meios de defesa do organismo nacional, como o fenómeno biológico das invasões mortaes das bactérias. O luxo de Paris amacia as arestas. Amalgamam o granito todas as filosofias scepticas e literaturas ressoantes dos gemidos e estertores dos povos decrépitos... Depois vieram os Yankees e nos ofereceram um ideal de convencionalismos, que o paiz não entendeu... Os italianos encontram cidades sem feição e um fundo desdém do brasileiro por tudo que é seu.”*

* SALGADO, Plínio, ob. cit., p. 266.

Este vício alimenta a indiferença, a ambição desmedida e a cidade prossegue seu ritmo, alheia às “catástrofes individuais”, para as quais reservam locais específicos, distribuídos de tal forma que não impeçam sua dinâmica:

“Os dramas passavam, ignorados, no turbilhão indiferente da cidade. Os industriais cuidavam de sua indústria. Os políticos de sua política. Os artistas, de sua arte. E, todos, de seu dinheiro, de sua ambição, da sua glória. Só os mendigos estendiam suas pernas ulceradas nos passeios; e os suicidas e os passionais, na praça pública dos “fatos diversos”. Ninguém tinha tempo para ver as chagas. Nem para ler a crônica trabalhada do repórter.”*

O autor apresenta esta cidade como algo desnaturalizado, que corrompe a experiência humana e destrói a nacionalidade. A preocupação, no entanto, não é com a deterioração humana em seu sentido “lato”, mas sim no sentido da recuperação do indivíduo dentro da sociedade, para alcançar um coletivismo homogeneizador.

Estas avaliações hipotéticas, podem ser delineadas na trajetória do próprio protagonista de sua obra. O personagem central de “O Estrangeiro” é, em resumo, o que procura num outro país – o Brasil – sua identidade, discute a todo momento qual o significado do viver em multidão e do ser individual. A experiência de habitar a cidade, mostrou-se terrivelmente angustiante. Mais do que a frustração, Ivan presenciou no espaço urbano, a destruição de sua utopia, a derrocada total de seus anseios, e a opção final pela fatalidade.

O que aparece de forma diluída na obra de Plínio Salgado, em Menotti, se explicita claramente: o “progresso”, a transformação física da cidade é cúmplice de um “novo drama”, que envolve os homens seu cotidiano. Este drama alimenta-se da falta de identidade, uma confusão de tradições e referências, encerrando um cosmopolitismo condenado pelo autor.

Menotti recompõe da bíblica Babel, uma versão às avessas: é do “pecado”, da diversidade, que se constrói a cidade. Não há uma consciência comum entre os cidadãos, portanto, esta “nova civilização” – a cidade – só tem sentido numa população desidentificada, caoticamente distribuída num espaço condenado:

“Eles ergueram a torre de Babel fizeram a confusão das línguas
bem na Praça Antonio Prado (...) sem perturbar a geometria rigorosa
no céu libérrimo de São Paulo, do ciclópico arranha-céu.”**

A urbs é humanizada, cria formas de organização e sobrevivência. Sua arquitetura planifica onde e como conservar ou “destruir os homens, encarrega as

* Idem, p. 253.

** PICCHIA, Paulo Menotti Del, ob. cit., p. 182.

“catraias urbanas” de recepcionar os “detritos humanos”. Prédios, asfalto, praças, são animadas e ganham um tom monstruoso em sua narrativa: os homens são presidiários desta grande cidade.

O autor, por vezes, demonstra não conhecer nem a multidão, nem a si mesmo, apesar de considerar-se dentro da turba e percebê-la como algo decifrável. O dia está impregnado dos movimentos da multidão, de sua rotina, de seu cheiro, restando para a noite — tempo liberto dos ditames do trabalho — preservar o “lirismo” investido sempre de uma certa magia:

*“E todas as corolas
que se haviam fechado como narinas sensíveis
ao cheiro do dia
— cheiro de gás queimado, cheiro da turba suada,
abrem-se e poem-se a exalar loucos perfumes na noite,
E o guarda-noturno embriagado pelo aroma
tem uma crise lírica
e tenta tocar uma valsa com o apito”**

Os homens que habitam a cidade de Menotti, encontram-se perdidos, massificados, aliciados por uma força gigantesca sobre a qual não conseguem exercer resistência.

Não é desmedido lembrar que o cosmopolitismo aqui apontado tem respaldo no contexto histórico que Menotti vivencia, onde a cidade recepciona levas de imigrantes de outros países que, segundo o autor, trazem uma simbologia, uma tradição, uma cultura diferente da brasileira, o que acaba violentando e impossibilitando a formação de uma consciência nacional. Mário de Andrade, porém, não está preocupado em avaliar o nível de harmonia entre a cidade em seu aspecto físico e seus habitantes, como se pressupõe em Menotti, mas sim introjeta na sua narrativa, uma discussão que se aproxima da leitura de uma sociedade de classes e das contradições que nela estão investidas.

A cidade, aparece, portanto, como criação humana, que ganha uma personalidade própria, na medida em que as relações sociais apresentam-se distorcidas, desumanizadas em seu significado original. A “boca de mil dentes” da “Paulicéia Desvairada”, só é possível num momento em que os homens introjetam valores medíocres e destruidores, sua sobrevivência depende da coesão e dominação de uns sobre os outros. É assim que a miséria e a pobreza podem existir no mesmo espaço que a ambição, o “self-made-man” e a desonestidade política:

*“São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes*

* Idem, p. 76.

e também as apoteoses da ilusão... (...)

*Quá, Quá, Quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança
a rir, a rir dos nossos desiguais!”**

Em Mário de Andrade, o moderno confunde-se com a cidade: a simbologia urbana registra-se nos prédios, automóveis, asfalto, mas também acompanha de perto um fenômeno que o autor diagnostica como moderno e que se traduz numa rápida e vertiginosa deterioração das relações humanas.

A degradação do ser humano — que recebe na obra de Mário de Andrade sinônimos como o egoísmo, a ambição, o anonimato, a solidão — substantiva uma composição que já contém, em seu aspecto técnico, uma aura moderna. Evidentemente isto implica considerar uma conjunção entre o comportamento e os produtos gerados pelo homem — automóveis, prédios, asfalto — que para o autor qualifica um fenômeno moderno que é a própria cidade**.

No entanto, a percepção desta urbanidade não se limita a esta observação. A cidade de Mário de Andrade está inscrita numa racionalidade burguesa contida na modernidade. O urbano figura como espaço racionalizado, onde os homens são arrastados por um processo de deterioração e são levados às mais perigosas investidas:

“Não há ponto final no morro das ambições (...)

(São Paulo é trono) — E as imensidões das escadarias:

— Queres te assentar no píncaro mais alto? Catedral?

— Estas cadeias da virtude...

— Tripinga-te: (os empurrões dos braços em segredo)

*Principiarás escravo, irás a Chico-Rei”.****

A cidade enquanto fenômeno moderno, comporta duas máscaras: a noite para o lar, o dia para o trabalho. Este “palco de bailados russos”, por onde circulam os bondes e onde se desenrolam as ruas, acomodam a burguesia que se mistura em meio às prisões, à ambição, à inveja, aos crimes, enriquecem-se enquanto “algarismam os amanhã”. A vida aparece para aqueles que não enriqueceram, como algo que permite o sonho, mas não dá instrumentos para que ele se concretize. Sobreviver neste meio é assistir a “apoteose das ilusões”.

Esta convivência entre a planificação da cidade e a degradação humana — num contexto verificado como moderno — também encontra registro na obra de Manuel Bandeira, só que, aqui, estes elementos aparecem com um significado diferenciado.

Em suas poesias o autor recupera o relacionamento humano no ambiente urbano, mas sua preocupação não atinge uma perspectiva de luta de clas-

* ANDRADE, Mário Raul Moraes de, ob. cit., nota 20, p. 46.

** Idem, p. 49.

*** Idem, p. 33.

ses, como observamos em Mário de Andrade, e sim restringe-se a uma perplexidade nostálgica frente à miséria, à marginalização, à destruição paulatina dos hábitos e sentimentos mais simples e íntimos do homem:

*“Há que tempo não te vejo (...) Recife (continuavas província, Recife).
Não como és hoje, Eras um Recife sem arranha-céus,
Mas como eras na minha infância, sem comunistas, Sem Arrais,
Quando as crianças brincavam no meio e com arroz,
da rua Muito Arroz, de água e sal
(Não havia ainda automóveis) Recife.”**
E os adultos conversavam nas calçadas

A dimensão concreta, física da cidade, está associada ao comportamento humano, à convivência social, ao cotidiano. Arranha-céus, automóveis, são vistos como coisas dotadas de fealdade e sem propósito, inúteis, que acabam contribuindo para o desprezo entre as pessoas, a angústia, a infelicidade:

*“Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma bonita cidade.
Diabo leve quem pôs bonita a minha terra.”***

Manuel Bandeira avizinha-se das ruas malditas, dos becos, das sarjetas, dos lixos, para observar o cotidiano da cidade e retirar destes espaços, os homens simples, as pessoas comuns. Habitam seus poemas, carvoeiros, vendedores de balões, carregadores de feira-livre, cidadãos comuns, descrevendo o cotidiano popular, homens violentados pela dinâmica urbana, e que não possuem ao menos a possibilidade de viver com simplicidade.

Bandeira não é somente um nostálgico, um provinciano. É antes de tudo, aquele que registra o trágico, o neurótico, o desumano, numa perspectiva apocalíptica, sobre as coisas que foram despoticamente asfixiadas, e que não tem possibilidade alguma de serem recuperadas:

*“Vão demolir esta casa. Beco que nasceste à sombra
Mas meu quarto vai ficar, De paredes conventuais,
Não como forma imperfeita És como a vida, que é santa
neste mundo de aparências: Pesar de todas as quedas,
Vai ficar na eternidade, Por isso te amei constante,
Com seus livros, com seus quadros E canto para dizer-te
Intacto, suspenso no ar! Adeus para nunca mais!”****

* BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza Filho, ob. cit., pp. 390-391.

** Idem, p. 332.

*** Idem, p. 306-307.

Podemos flagrar, através das avaliações dos autores aqui relatados, uma multiplicidade de leituras que se coadunam com a própria imagem de urbano: a cidade abriga a qualidade/defeito, de apresentar-se como mutante, a todo aquele que ousa perscrutá-la.

— A DERROCADA DO FETICHE MODERNO:
as utopias invadem as ruas

“É preciso tentar explicar por que é que o mundo de agora, que é horrível, não passa de um momento no longo desenvolvimento histórico, e que a esperança sempre foi uma das forças dominantes das revoluções e das insurreições — e como sinto, ainda, a esperança como minha concepção de futuro.” (SAR-TRE).

O moderno, entendido dentro de sua simbologia, carrega em si próprio, a substância do novo, do original, do diferente. Emaranhando-nos na atmosfera literária modernista, conferimos através de suas imagens, que este novo só pode existir em relação ao velho, ao comum, ao tradicional.*

Nesta antítese, que nutre a sobrevivência tanto de um — o novo — como do outro — o velho — revela-se uma situação em que se deve avaliar os limites de preeminência e de infiltração daquele sobre este, e vice-versa. A literatura, ao mesmo tempo que desmistifica a cidade e o moderno é, ela própria, um código desta modernidade. Nela, este conflito entre passado e presente, apresenta-se de forma mais crua, pois manifesta-se, neste sentido, no cenário urbano não apenas como crítico ou espectador, mas também como personagem atuante.

O impacto desta experiência dupla, está registrado nas obras dos autores aqui analisados, de formas diversas, porém nitidamente angustiantes. A maneira como cada autor imprime esta sensação de conflito, acabou refletindo na criação de um projeto de sociedade que antes de tudo, aparece como reação ao choque estabelecido entre presente e passado.

Cabe-nos, agora, obter de cada um, o testemunho deste momento que, se em muitas versões apresenta-se como admirável e extasiante, ora afigura-se como turbulento e trágico.

* “... o moderno designa um fato específico e pontual: significa, concretamente, o mais recente, o último, o novo. Esta dimensão do moderno como novo, não é sustentada apenas pelo significado etimológico da palavra, mas também pela consciência da modernidade tal como se desenvolveu ao longo de seus expoentes mais significativos. SUBIRATS, Eduardo — *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, São Paulo, Nobel, 1984, p. 30.

No caso específico de Menotti, parece-nos que o autor persegue um tom melancólico, saudosista. No entanto, o passado aparece como algo já completamente destruído, em ruínas, sem efeito algum.

Retomar o passado está destituído de qualquer sentido, não faz mais parte de um mecanismo que possibilita a construção de uma nova sociedade. Este parecer sobrecarrega-se de um fatalismo nos versos do autor, que evoca imagens coloridas de dramaticidade e hipérboles:

*“É assim que acabam todas as histórias
num punhado de pálidas memórias...
E que são memórias
senão cinzas de sonhos?”**

Para Menotti del Picchia, se o passado é “cinzas de sonhos”, o presente traz a marca do cosmopolitismo. Esta confusão de tradições, alia-se aos arranha-céus, da mesma forma que a cidade é cúmplice do caos, alimentando um poder destruidor que inviabiliza a formação de uma identidade coletiva.

É num terceiro plano que o autor vê projetada a sua utopia: a sociedade construída por novos homens, unidos por referenciais comuns, coordenados segundo um único critério — a identidade. Portanto, a criação deste projeto ultrapassa o passado e o presente, e é transportado para o futuro. Significa, em última instância, a possibilidade de se organizar, administrar a caoticidade das relações humanas, através de uma “democracia universal”, como designa o autor, descobrindo um novo adjetivo para denominar a cidade:

*“Repousai titãs ardentes
com malhas de piche na pele e fragmentos de hulha,
construindo nas usinas, junto dos dinamos velozes,
nos teares bulhentos, nos tornos sonoros,
a Cidade prodígio, a maravilha americana,
erigida de guindastes, soberba de palácios,
onde um milhão de heróis modernos ergue duas casas por hora,
para abrigar o milagre de fraternidade política
que irmana imigrantes de todos os climas,
homens de todas as cores,
crentes de todos os credos,
no ideal único e soberbo de dar ao amanhã do mundo,
a maior democracia universal!”***

Urge afirmar que o autor não se inclui como agente transformador deste processo “salvacionista”, ao mesmo tempo em que não proclama uma socie-

* PICCHIA, Paulo Menotti Del, ob. cit., p. 101.

** Idem, pp. 193-194.

dade igualitária no que diz respeito às esferas políticas, sociais e econômicas. O valor que quer evocar aqui, é muito mais de cunho moral e ético, e se escolhe os operários para que construam esta nova urbs, não é por considerá-los agentes revolucionários, e sim por tomá-los apenas como força de trabalho.

A proposta de uma sociedade surgiria, por sua vez, em Plínio Salgado, tomando forma no próprio espírito da obra. “O Estrangeiro” está afastado do que há de diluído e sutil nas poesias de Menotti del Picchia, e se vê transformado num anúncio publicitário do projeto político do autor.

O enredo da obra obriga-nos a percorrer do socialismo russo, caricaturado como o espaço do extremo coletivismo, onde os indivíduos são substituídos por uma multidão impiedosa, ao urbanismo paulista, onde os indivíduos são vítimas de um ambiente nocivo, perdendo-se na ganância e no egoísmo:

“Na Rússia, quando um artista fala, é a voz da multidão, vindo das dores da multidão; quando um homem atira uma bomba, é o braço da multidão, projetado do mar largo da unanimidade. Aqui, é o Homem que age, em cada tipo, de cada raça, de cada cruzamento, tipos isolados e dispersos, até ao dia em que se fundirem no indivíduo coletivo (...) Adivinhava —...— o drama diário abafado sob o sussurro de vozes e a agitação parda do mormaço do Triângulo. A roda da fortuna girava sem parar. Havia um subir e descer de cotações sociais, como as oscilações dos títulos e dos negócios a termo. Cada dia anunciava uma batalha.”*

Parece-nos claro que o autor mune-se de uma invulgar cartilha ideológica e dela servir-se-á para dar um respaldo a seu projeto político. Resta-nos indagar o que existe por trás deste emaranhado de imagens, e porque de toda sua argumentação.

Desta forma, a obra de Salgado, é produto de uma conjunção de referências — o socialismo estrangeiro e a urbanização paulista — que permite uma singular consciência do passado, do presente e do futuro.

O autor afirma que o urbanismo — fenômeno fundamentalmente moderno é “a morte da nacionalidade”, contrapondo-a com a natureza, que aparece como o baluarte da expressão plena do homem.

O que diferencia, portanto, o presente do passado, é este produto totalmente desnaturalizado que é a cidade, qualificada como algoz da essência humana, que se traduz na identidade indivíduo e coletivo com a nação. A natureza contida num passado e vítima da urbanização — por sua vez, sagra-se como o habitat original e insubstituível do ser humano, mas que, no entanto, não pode ou foi impedida de levar a sociedade a uma consciência plena.

Neste sentido, o autor sugere que retomemos este espaço vital, destruindo este obstáculo maléfico e avançando nesta pretensão e necessidade social

* SALGADO, Plínio, ob. cit., pp. 73-74 e 122.

de arquitetar uma alma coletiva. Uma sociedade nova, deve passar por este processo, aniquilar a cidade e reconduzir a humanidade à natureza, elevar o homem da sua condição de “símio”, recuperar a sociabilidade sem massacrar o homem na multidão e sem levá-lo ao egoísmo e ambição pessoal que o arrastam para a destruição da nacionalidade:*

“O urbanismo – escrevia, contemplando a figura ingênua e varonil de Zé Candinho, é a morte da nacionalidade. Porque é a morte do homem transformado no títere cosmopolita. O homem degrada-se em contacto com o homem: só a íntima correspondência com a Natureza o eleva da condição universal de símio.”

Devemos registrar que este projeto não pode ser entendido, na obra de Salgado, como uma proposta de sociedade igualitária. Antes, representa uma fórmula onde as diferenças político-sócio-econômicas entre os indivíduos, possam conviver harmonicamente, mantida por uma consensualidade, cujo pilar de sustentação reside no espírito de nacionalidade:

“Não temos ainda uma alma coletiva. Por enquanto, cada um de nós constrói o seu próprio eu. Somos uma pluralidade heterogênea... (...) Tal um toque a rebate, ressoava pela amplidão do Brasil imerso no ópio do sensualismo, na indiferença pelos ideais coletivos. E a consciência da Nação era a Bela Adormecida na sombra colonial dos velhos hábitos.”**

O adestramento da sociedade – alma coletiva – seria a solução ideal para os vícios da modernidade, a chave possível para se libertar o homem de seu estado de condenado, e encaminhá-lo ao encontro da Nação.

Esta urgência de Plínio Salgado em tentar implementar este seu plano de ação, contrasta virtualmente com a sensação de impotência presente nos versos de Manuel Bandeira, frente a paulatina transformação sofrida pelas cidades.

Assim, se tomarmos suas poesias, verificaremos que o seu envolvimento com o urbano, dá-se numa esfera onde o autor participa do texto, como alguém que caminha pelas ruas e constata a infelicidade. No entanto, esta tristeza também vem projetada de seu interior: o autor perdeu sua felicidade em algum ponto “lá trás”, e não consegue recuperá-la na cidade tal como se apresenta.

Podemos dizer que, embora considerando-se um entre muitos neste espaço, parte para as ruas, carregado de uma certa melancolia. Em seus textos, ficaram registrados este estado de descontentamento, e ao mesmo tempo, sua persistência em continuar andando, em fazer parte da urbs e das obras, mesmo que isto significasse uma decisão dolorosa:

* Idem, pp. 265-266.

** Idem, pp. 133-179.

*“Lágrimas, duas a duas
choraram dentro de mim,
ao ler que o Prefeito Alvim
mudou o nome de muitas ruas (...)
Muito nome foi mudado,
mas o novo não pegou:*

*nunca ninguém não falou
senão Largo do Machado (...)
Não tens laranjas, mas cheiras
aos frutos de minha infância:
ah inesquecível fragrância
da que ainda és das Laranjeiras.”**

Num tempo longínquo, apagado pelos arranha-céus e automóveis, as crianças podiam brincar nas ruas e as pessoas conversarem nas calçadas. O que incomoda em Manuel Bandeira é a impossibilidade de se recuperar a simplicidade da experiência humana e de se manter uma relação direta com as coisas e com a vida.

O presente é a representação cabal deste aviltamento humano, em suas atividades mais íntimas e cotidianas. A urbs moderna — diferente da cidade onde os homens eram felizes — é portadora de elementos capazes de inviabilizarem este ritual, esta prática dotada da mais pura magia e beleza.

Visitando seus becos e lixos, Manuel Bandeira diagnostica a deterioração humana, o egoísmo e o desapego às desgraças do dia-a-dia, miséria, o anonimato. A felicidade — este sentimento vital do qual os homens se valiam no passado — é condenado à clausura, passando a afirmar-se no inconsciente das pessoas, como algo esquecido no tempo:

“Vi ontem um bicho

Engolia com voracidade

Na imundície do pátio

O bicho não era um cão,

Catando comida entre os detritos

Não era um gato,

Quando achava alguma coisa,

Não era um rato.

Não examinava nem cheirava:

*O bicho, meu Deus, era um homem.”***

Estigmatizado pela herança das reminiscências passadas, Bandeira é prisioneiro de seu ceticismo e fragilidade. Deste estado de impotência, parece-lhe impossível desatar os nós que prendem os homens à fatalidade do presente, é inviável elaborar corretamente uma outra sociedade capaz de conduzir a humanidade à simplicidade cotidiana.

No entanto, o autor aponta para uma esfera que, se não é suficientemente eficaz, no processo de transformação deste estado, pode pelo menos aliviar os homens do grande peso da amargura: o imaginário, o sonho é o último reduto onde sobrevive, intocável, a felicidade. O desejo de ir embora para Pasargada, expressa a vontade de Manuel Bandeira de fechar os olhos para este mundo, o habitar um outro onde consiga de volta sua condição de humanidade:

* BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza Filho, ob. cit., pp. 230-231.

** Idem, p. 332.

*“Vou-me embora pra Pasargada.
Lá o rei não será deposto
E lá sou amigo do rei.
Aqui eu não sou feliz
A vida está cada vez
Mais cara, e a menor besteira
Nos custa os olhos da cara.
O trânsito é uma miséria:
Sair a pé pelas ruas
Desta cidade Capital
é quase temeridade.
E eu não tenho cadilac
Para em vez de ser atropelado,
Atropelar sem piedade
Meus pedestres semelhantes.
Oh! Que saudade que eu tenho*

*Do Rio como era dantes!
O Rio que tinha apenas
Quinhentos mil habitantes.
O Rio que conheci
Quando vim para cá menino:
Meu velho Rio gostoso,
Cujos dias revivi
Lendo deliciosamente
O livro de Coaraci.
A cidade onde, rico ou pobre
Dava gosto se viver.
Hoje ninguém está contente.
Hoje, meu Deus, todo mundo
Traz na boca a cinza amarga
Da frustração... Minha gente,
Vou-me embora pra Pasargada.”**

O lirismo que acompanha as poesias de Bandeira ganha também um lugar especial na obra de Mário de Andrade, embora seu significado se diferencie sensivelmente em cada um deles: se para o primeiro o elemento lírico aparece como o escudo protetor contra as investidas maléficas da engrenagem urbana, para o segundo ele surge como arma vital para destruição desta racionalidade burguesa que constrói e organiza esta cidade.

A poesia, para Mário de Andrade, deve ser preservada de qualquer choque que obstrua a criação. A “inspiração”, segundo o autor, é “fugaz”, qualquer agressão pode fazê-la arrastar-se ao silêncio. O próprio autor coloca que “vida e sonho se irmanam”, e portanto, poesia, lirismo, arte e realidade, são avulsos dos mesmos agressores e é contra estes que devem lutar juntos.

É desta forma que Mário clama pelo componente lírico, como instrumento que nos mantém atentos às estratégias e táticas inimigas, e alimentam a resistência e o embate entre o homem e a realidade produzida e mantida pela dominação.

O lirismo é, antes de tudo, o aliado da loucura, que, para o autor, é a chave da consciência, capaz de arregimentar forças e de agrupar seus semelhantes. Não é preciso que sua obra cumpra uma função panfletária e militante, pois, segundo o autor, os insanos já possuem o segredo para se alcançar este “estado afetivo sublime”, que acorda dentro de cada um a confusão encoberta pela realidade:

“O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraça-

* Idem, p. 407.

díssimo que a esta se dissesse: ‘Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarda-o para o fim!’ A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenrolar-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações.”*

A cidade – experiência moderna dos loucos e dos sãos – representa para Mário, o espaço da racionalidade burguesa, da razão capitalista, do comediamento e do cálculo. A metrificação da vida, a racionalização do tempo e do espaço, promovidas e publicizadas pela burguesia, leva à deterioração humana, a perda de suas capacidades, de sua consciência e identidade.

O que a cidade mantém como elementos materiais e que também são frutos da modernidade, não podem, no entanto, ser tratados como titãs. A complexidade do processo que levou a sociedade ao caos, não se limita aos automóveis que circulam pelas ruas, aos edifícios que ganham as cidades, ao asfalto que pavimenta as avenidas. Antes e acima de tudo, engendra-se numa dominação de classes, na miséria, poder e repressão, que espreita os homens na sua condição de cidadãos e nas relações que implicam viver em sociedade.

É neste sentido que o autor levanta as diversas formas de se manter os egoísmos, as ambições, a passividade, através de mecanismos ideológicos tais como o mito do self-made-man, da igualdade de oportunidade dentro do ritmo competitivo, o estado de alienação e as formas compensatórias de se realocar desejos e ideais frustrados no cotidiano.

Mário de Andrade consegue captar que são estes mecanismos ideológicos, os responsáveis pela construção de uma das faces da cidade, que encobre as condições desumanas a que estão sujeitos os que nela habitam. É interessante lembrar que o autor recupera a imagem do “arlequinal”, para constantemente descrever a cidade: o arlequim é aquele capaz de encarnar vários e diversos personagens numa mesma peça, é acima de tudo, um farsante:

“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 tarantella?” – “ach! ya”

São as califórniás duma vida milionária

*numa cidade arlequinal...”***

Compreende-se aqui, o jogo metafórico do qual se serve o autor: o arlequim é a encarnação desta cidade, ora num papel de herói, ora no de pária, ora deslumbrando-se em largas avenidas, ora desvendando seus becos tortuosos.

* ANDRADE, Mário Raul Moraes de, ob. cit., nota 20, p. 21.

** Idem, ob. cit., nota 19, p. 35.

O passado, para o autor não recebe, no entanto, uma qualificação saudosa ou idílica. O progresso, a modernidade, entram como elementos novos que por si só, não tem condições de controlar o homem, ou seja, o que distancia o passado do presente, é a existência de uma classe social, que exerce um poder, mantém uma relação de forças que arrastam os homens à mais baixa condição de existência, a degradação trágica de sua integridade:

*“Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês! (...)
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco! (...)
Fora os que algarismam os amanhã! (...)
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados! (...)
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!”**

Assim, para recuperar a essência humana, não é necessário destruir a cidade em sua dimensão física e material, mas sim eliminar aqueles que sintetizam esta racionalidade, a degradação da sociedade, aqueles que “algarismam os amanhã”.

A liberdade é o princípio básico do autor, que, se por um lado, é revelada no cumprimento de uma culpa individual, detém o caráter de ser compartilhada por todos os encarcerados. Mário de Andrade traz, assim, como baluarte a expressão vinda de Gorch Foch: “Toda canção de liberdade vem do cárcere”**.

Não seria desmedido afirmar, após margearmos e partilharmos das impressões contidas em cada obra e em cada autor aqui tratados, que, ao fim e ao cabo, nós alcançamos o nosso limite de percepção que é, ao mesmo tempo, o limite histórico de todos eles. Tocamos em suas alucinações, assistimos seus sonhos, velamos suas utopias. Atingimos assim, o instante no qual a literatura debate-se com a História, o momento em que as possibilidades alternativas de uma determinada sociedade e num tempo específico, são derrotados por um processo irreduzível, mas que não pode, no entanto, condená-las ao exílio dos porões abandonados. Contrariando suas sentenças, continuam vivas, pulsantes, prenes de significado. São os mortos, os vencidos, os inviabilizados, o testemunho pleno e imortal da própria história.

* Idem, pp. 37-38.

** Idem, p. 32.

— CONCLUSÃO

“O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador, convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (Walter Benjamin)

A insistência do diálogo com a cidade, exatamente no instante do surgimento do modernismo enquanto proposta literária, aponta-nos significativas mostras dos níveis da relação da estética modernista, e as condições reais deste moderno.

A necessidade de “acertar o passo” em relação ao resto do mundo, esta bandeira moderna levantada pelos homens de 22, estaria ligada diretamente com a transformação da cidade, com o aparecimento de novas levas da população representada pelas camadas médias e pelos imigrantes, que apresentaria características e exigências diversas da classe dominante.

Os modernistas propuseram-se como diminuidores das distâncias da linguagem erudita — tradicional — e a exibida por estes novos personagens. De certa forma, a literatura deveria representar a ponte entre uma e outra.

Neste processo de alinhamento com a realidade, devemos lembrar que a poesia foi resgatada dentro da literatura modernista, no seu significado mais íntimo; remetendo-se, acima de tudo, a uma possível rebeldia. Por não se enquadrar no caráter lógico e racionalizado da prosa — transformada em mercadoria - a poesia é capaz de catalisar as tensões contidas em um determinado momento e espaço, portanto, capaz de arrancas as máscaras que decoram a dinâmica da sociedade.*

É justamente no bojo deste processo, que apreendemos a grande contradição, imbricada na proposta modernista. À medida que se importavam máquinas e técnicas, não se conseguia importar um novo comportamento. É no cerne desta dissonância, que podemos compreender porque, ao mesmo tempo que estes sugerem a urgência do “moderno”, sentem-se impossibilitados de negligenciar sua situação concreta, frente a literatura.

Daí uma explicação para a oscilação diante do progresso e a modernidade, e a presença de uma certa nostalgia que evoca um mundo anterior, que na apreensão do tema do moderno, revela as críticas aos males da civilização. Há nos registros dos modernistas, uma grande ambigüidade, não só na constatação de uma realidade, mas também uma necessidade de aceitar este caráter novo que a cidade crescente oferece.

* SIMÕES, Iumna, Idem, nota 9.

Ao penetrarmos neste universo de fantasias e realidades, vislumbramos um outro personagem a ser teatralizado, no palco urbano: o do homem que presencia o “grande prólogo de uma nova civilização” (Menotti), mas que não consegue encarnar, como um ótimo ator, sua própria fatalidade. Neste estado de insatisfação, a literatura empenha-se em criar uma outra cena, um outro desfecho, rebela-se da sua condição imposta de mero espectador.

Para aqueles encurralados nos muros da cidade, vivendo num grande espaço, em meio a tantos outros, resta a condição de anônimos frente à multidão, o que levaria os autores aqui estudados, a questionar os limites do indivíduo e de sua identidade. A imagem do formigueiro compoendo a idéia de multidão, visitaria as obras destes autores, expressando seu horror à violência que estão sujeitos os indivíduos na cidade. Esta violência expande a incapacidade do homem, de perceber-se enquanto indivíduo, como se lhes fosse negado o direito de possuir uma face:

“Mais alto, porém, do que os homens em rebanho, informes e sem identificação, sentia que uma força misteriosa o atirava para alguma coisa, triturando-o de renúncias (...) Infelizes os que não escreveram seus nomes nas pedras dos caminhos, para que o Dia Vindouro, volvendo os olhos, encontre o sinal de sua passagem.”*

Qualquer questionamento, no entanto, é engolido pela engrenagem voraz e incontrolável, que destrói qualquer possibilidade de ruptura. A rotina é o coringa deste nefasto jogo urbano, capaz de devorar até mesmo as catástrofes humanas.

Assim, a poderosa cidade preserva – para aqueles que não obedecem suas regras, para aqueles que não se armam de ambição, nutrem-se da pressa e procuram alcançar o grande trono – seus becos, suas calçadas e suas praças.

Podemos afirmar que o crescimento das cidades está ligado à emergência de uma nova população, fornece-nos a imagem de algo que vem se materializando não somente no seu aspecto físico, mas também no comportamento e nas vidas dos homens que a frequentam.

Fixam-se assim, como substanciais diagnósticos urbanos, a ambição e egoísmo contrastadas com a solidão, a procura de identidade em meio ao anonimato da multidão, o ritmo apressado e rotineiro da existência, as “sobras humanas”, que circulam nesta cidade-farsa, o sentido denunciador do poeta por suas ruas e becos; que, ao invés de anacrônico, corporificam e constituem a cidade.

Este processo de elaboração desta imagem de cidade que acaba perpassando em cada um dos autores, vem acompanhado de um nítido sentido de perda

* SALGADO, Plínio, ob. cit., p. 136-193.

em relação ao passado. Isto demonstra a dificuldade de se aceitar um mundo que metamorfoseia, assumindo uma modernidade que antes não tinha vez, e que convive com uma grande contradição: ao mesmo tempo em que se sentem perplexos, reclamam pelo moderno.

Esta sensação de estranheza revela a desidentidade com o presente, uma carência de referencial, uma falta crônica de “know-how” para lidar com esta nova conjuntura urbana, como se vê impresso no relato angustiado de cada um. Neste sentido, podemos verificar que o ponto de referência para avaliar este fenômeno urbano, está no passado. Daí, a grande armadilha montada pelo presente: se a identidade do sujeito que faz a avaliação está no passado, e este foi totalmente destruído pelo novo, pelo moderno, extinguem-se todas as tentativas de oportunidade de recuperá-la e restituí-la. O homem que experimenta o urbano presencia atônito o seu próprio epílogo, e a não ser que se prepare, será à presa de uma cruel emboscada. São justamente estas tentativas que vimos aflorar das páginas destas obras, a possibilidade rara — pois inserida neste jogo — de exigir um projeto diverso daquele apresentado pelo real*.

O sentido desmistificador que os autores acabam demonstrando ao tocar no tema do moderno, onde toda idéia de “novidade” acaba perdendo-se em prol de uma análise demolidora do caráter negativo e inumano que esta parece assumir, é uma prova concreta de que, mais do que modernistas, estes representavam um anti-modernismo obstinado.

Esta impressão foi se delineando à medida que penetrávamos cada vez mais fundo nas entranhas do universo poético dos autores. Desta viagem, nasceu a brecha para reafirmarmos o caráter especial que a arte assume na história. A arte transcende o mimetismo, a cópia, a mera imitação. Ao contrário, o seu papel é “desinverter” a construção ideológica do real. Cumpre, antes de tudo, uma função maldita, marginal, trágica.

Portanto, cabe aos porta-vozes da arte denunciar o mal, instigar a tragédia, apontar o negativo, deixar perder sua “auréola na lama”. A vanguarda artística compromete-se com este poder demolidor, ao mesmo em que encerra-se, num projeto implosivo, transitório, finito. É justamente, a partir de sua auto-crítica, de seu estado transgressor e subversivo que o artista — encarnação deste espírito de vanguarda — transporta a arte do terreno do efêmero para a imortalidade.**

Ao mesmo tempo, a história — enquanto palco das ações humanas — reserva, multiplica e fomenta o homem em suas diversas representações, em seu conflito cotidiano com a realidade na qual é agente e receptor. É na

* SEVCENKO, Nicolau, ob cit., p. 21.

** SUBIRATS, Eduardo, ob. cit., p. 195.

história que o homem revela-se criador e criatura, não somente no espaço detectável pelos sentidos imediatos, mas também onde não se consegue auscultar, no espaço onde orbitam os medos, as angústias, os desejos, as utopias, a imaginação.

A partir desta concepção de história, podemos entender a complexidade e interpenetração de todas as manifestações humanas, e assim, entender sua possibilidade de incorporar as diversas linguagens, várias leituras, traduções e projetos que o homem passa a fazer de si mesmo e de sua realidade.

Urge que nós – enquanto sujeitos do conhecimento – procuremos inadiavelmente resgatar este sentido da história e da arte, remover estes direcionamentos viciados, que fizeram das obras artísticas, uma mera ilustração da história. Assumirmos tal tarefa, significa fundamentalmente perseguirmos a essência que adjetiva o próprio homem.

Talvez aqui caberia registrarmos a impressão que Walter Benjamin – na verdade, o grande responsável pela viabilização desta análise – causa dentro da avaliação de Jeanne Marie Gagnebin, para podermos fixar, com outras palavras, o que de uma forma ou de outra, constitui o espírito desta tentativa de estudo: “Não, a verdade do passado, reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se para Benjamin, de resgatar do esquecimento, aquilo que teria podido fazer de nossa história, uma outra história”*.

Se retornarmos ao ponto de partida deste trabalho e somarmos a pluralidade de impressões colhidas no bojo deste processo analítico, verificaremos que fomos de encontro com um outro tipo de leitura do urbano, conseqüentemente do moderno, via literatura, nos anos inaugurais do nosso século, – observando não somente a sua dimensão física, mas principalmente a sua elevação ao estatuto de signo no imaginário daquela sociedade – nos demos conta da possibilidade de se reverter o sentido iniciador de nossa temática. Vislumbramos, passo a passo, o encontro com o anti-moderno, com o anti-urbano, com a negação arraigada da realidade, com a contínua projeção de uma outra história.

É assim que acabamos quase involuntariamente por escavar uma nova brecha no terreno desta história, inaugurada por outras possibilidades, ainda por serem descobertas.

Nós acreditamos que ao historiador compete estar atento não só aos resultados esperados ansiosamente ao longo de um trabalho qualquer, mas deve

* GAGNEBIN, Jeanne Marie Gagnebin – *Benjamin*, São Paulo, Brasiliense, col. Encanto Radical, p. 60.

também abri-se inteiro, talvez até estourar por dentro, tentando atingir todos os limites, buscando mesmo enxergar através deles, lutando para alargar os horizontes da investigação histórica, e expondo-se mesmo à negação de suas próprias convicções...

Embuídas deste espírito, nos lançamos de peito aberto a este tema que tanto nos angustia: o de encontrar uma fórmula secreta que nos levasse a lidar, sem auto destruir-mo-nos, com esta urbs que nos acerca. Escolher a arte para recompor a história, parece ser o caminho mais duro e árduo para a compreensão desta última, porém, sem dúvida alguma, é a maneira mais eficaz de apreender o que há de belo e falso, feio e diverso, doloroso e vital, neste cotidiano vivido pelas ruas, entre asfalto e vidro, entre sangue e óleo, entre fumaça e pão.

Marcamos um encontro com a história, para avistarmos o que há de contraditório e inquietante na existência humana. O passado não nos forneceu soluções ou respostas, mas indubitavelmente, ofereceu a oportunidade de nos avizinharmos da intrínseca capacidade humana de afrontar os abismos, renegar o perigo, desafiar os enigmas. Mesmo que isto signifique, em última instância, abdicar da arena e habitar suicidamente, o olimpo dos sonhos.

São Paulo. Viaduto do Chá. 18:00 hs. de um dia qualquer. Homens e mulheres cruzam-se desordenadamente. Nenhum olhar, nenhuma palavra, nenhuma gesto. O caos está instaurado, e nesta assimetria, que é a própria alma urbana, experimentamos a sensação do instatâneo e da simultaneidade. A cidade respira.

"Alguma coisa acontece no meu coração,/ Que só quando cruzo a Ipiranga com a Av. São João/ É que quando eu cheguei por aqui, eu nada entendi./ Da dura poesia concreta de tuas esquinas,/ Da deselegância discreta de tuas meninas." (Caetano Veloso)

BIBLIOGRAFIA

- 1 – ANDRADE, Mário Raul Moraes de – *Lira Paulistana: Seguida de O Carro da Miséria*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, s.d.
- 2 – ———, “Paulicéia desvairada” in *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. II, 1970.
- 3 – BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza Filho – *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967.
- 4 – BENJAMIN, Walter – *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- 5 – ———, *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 6 – BOSI, Alfredo – *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, s.d.
- 7 – BRESCIANI, Maria Stella Martins – *Londres e Paris no Séc. XIX: O Espetáculo da Pobreza*, São Paulo, Brasiliense, col. Tudo é História, 1982.
- 8 – ———, Exposição proferida em 06.11.85 no II Encontro de História da PUC-SP – *História e Linguagem*, sobre o tema “História e Literatura” – fita cassete arquivada no setor de Pós-Graduação da PUC-SP.
- 9 – ———, Palestra proferida no curso de Pós-Graduação da PUC-São Paulo, 1982.
- 10 – BRITO, Mário da Silva – *História do Modernismo Brasileiro, I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, s.d.
- 11 – GAGNEBIN, Jeanne Marie – *Walter Benjamin*, col. Encanto Radical, Brasiliense, 1982.
- 12 – MATOS, Olgária C. F. – “A Cidade e o Tempo: A Função Social da Lembrança” in *Espaço e Debates*, São Paulo, Cortez, out/dez 82.
- 13 – PICCHIA, Paulo Menotti Del – *Poesias: 1907-1945*, São Paulo, Ed. Martins/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- 14 – SALGADO, Plínio – *O Estrangeiro: Crônica da Vida Paulista*, São Paulo, Ed. Helios, 1926.
- 15 – SEVCENKO, Nicolau – *Literatura Como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- 16 – SIMÕES, Iumna – Exposição proferida no 7º Encontro Regional ANPUH-SP, realizado na Universidade de São Paulo – *História e Linguagem* sobre o tema “História e Literatura” – realização em 03 a 07.09.84.
- 17 – SUBIRATS, Eduardo – *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, São Paulo, Nobel, 1984.