

DÉRIVE POÉTICA E OBJEÇÃO CULTURAL: DA BOEMIA PARISIENSE A MÁRIO DE ANDRADE

NICOLAU SEVCENKO

FFLCH/História
Universidade de São Paulo

Resumo

A partir de um panorama e de articulações entre os processos de reurbanizações das cidades de Paris e São Paulo e as experiências poéticas de fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, a poesia de Mário de Andrade é lida na chave da tradição do projeto da boemia parisiense iniciado pela *dérive* de Jarry, Picasso e Apollinaire. Essa experiência de errância é diferente da *flânerie* baudelaيرية. Ela é difusa por toda a superfície da cidade e de seus arrabaldes e turva a identidade de quem a pratica, contrariamente à *flânerie*, que se realiza no circuito circunscrito das arcadas e dos bulevares parisienses, envolvendo um público homogêneo e um protagonista em geral do sexo masculino. Enquanto a *flânerie* confunde-se com um gesto visual, a errância comporta um gesto existencial na sua plenitude.

Palavras-chave

Poesia;
errância;
flânerie;
cidade;
Mário de
Andrade.

Abstract

After beginning with a general overview and establishing the connections between the reurbanization of the cities of Paris and São Paulo and the poetic experiments of the late nineteenth and early twentieth centuries, Mário de Andrade's poetry is then read in light of the tradition of the Parisian bohemian project initiated by Jarry, Picasso, and Apollinaire's *dérive*. An experience of drifting that differs from Baudelairean *flânerie*, *dérive* stretches across the entire surface of the city and its outskirts and muddles the identity of its practitioners, while *flânerie* takes place in the restricted space of the Parisian arcades and boulevards, among a homogeneous public, and usually with a male protagonist. While *flânerie* is associated with a visual gesture, drifting comprises a fully existential gesture.

Keywords

Poetry,
dérive,
flânerie,
city,
Mário de
Andrade.

Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas...
Higienópolis!... As Babilônias dos meus desejos baixos...
Casas nobres de estilo... Enriqueceres em tragédias...
Mas a noite é toda um véu-de-noiva ao luar! [...]

– Vê? Estas paragens trevas de silêncio...
Nada de asas, nada de alegria... A Lua...

A rua toda nua... As casas sem luzes...
E a mirra dos martírios inconscientes... [...]

(Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*, 1922)¹

Essa imagem dos “pés chagados nos espinhos das calçadas” sugere um tipo bem peculiar de experiência urbana. Seu sentido nesse contexto é menos metafórico que literal. A imagem se refere ao inchaço e às escoriações provocadas pela perambulação compulsiva, por sobre a rugosidade áspera e as intercorrentes áreas danificadas das calçadas e pavimentos das ruas. Essa errância persistente, obsessiva, que esquadrinha todos os recantos e desvãos da cidade, sem destino certo, sem objetivo definido, sem áreas de preferência ou expectativas prévias, não tem obviamente também um fim previsto nem sugere qualquer conclusão definitiva. Num certo sentido, o que ocorre com os pés submetidos a essa itinerância frenética tende a acontecer também com a mente e o sistema nervoso: submetidos a todo tipo de impressão, choques, sustos, longos momentos de tédio entrecortados por repentinas variações de registro mental e sensorial, diferentes escalas de proporções, ritmos e angulações, instantes de solidão e de compressão maciça, modificações de temperatura, de contexto social, topográfico e espacial, de atividades e disposições psicológicas, o conjunto do corpo e do espírito precisa se reformular, recondicionar e reinvestir de projetos a cada circunstância e em toda encruzilhada. Trata-se, pois, de uma experiência árdua, angustiada, dolorosa. O enigma então é entender por que ela é compulsiva?

Antes de mais nada, é preciso distinguir o quanto essa experiência é diferente daquela outra, a do *flâneur*, tão bem descrita por Baudelaire e pelos comentários de Walter Benjamin. A *flânerie* ocorre no circuito circunscrito e conspícuo das

Texto apresentado na mesa-redonda sobre “Cidade, cidadania, modernidade e cultura”, no Simpósio Internacional “Origens das Políticas Urbanas Modernas: Europa e América Latina, Empréstimos e Traduções”, organizado pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRJ), pelo Centre de Sociologie Urbaine (CSU/CNRS) e pela Associação Nacional de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), em Itamontes, Minas Gerais, a 30 de Agosto de 1994.

¹ Todas as citações de Mário de Andrade procedem de *Poesias completas*, São Paulo, Círculo do Livro, 1976.

arcadas e dos bulevares parisienses, envolve um público relativamente homogêneo e comporta sobretudo uma experiência de gozo visual, de contemplação erotizada, a partir de uma posição de segurança da identidade, do local e do domínio dos códigos de sociabilidade por parte do seu protagonista, normalmente do sexo masculino. A *dérive* é coisa bem diversa. Ela não tem centralidade, é difusa por toda a superfície da cidade e de seus arrabaldes. Ela força o desenraizamento e turva a identidade de quem a pratica. Ela nem parte de uma visão unitária da cidade, nem pretende atingir esse resultado, estando desde sempre encerrada na opacidade do imprevisível, do errático, do instável e do perigoso. Ela não é um ato de gozo, sua substância vibra em ressonância com os aspectos mais extremos e dramáticos da vida nas cidades, assim como os mais monótonos, vulgares e inexpressivos. Mais do que uma experiência visual, ela comporta um gesto existencial na sua plenitude. Não sendo um modo de contemplação, ela caracteriza sobretudo um sistema de aprendizagem, uma apercepção, uma ampliação e aprofundamento da consciência contextual, da requalificação da vida e do ser humano no âmbito das grandes cidades, a busca enfim de uma dimensão afetiva, de dotar de uma ancoragem na memória aquilo que lhes é dado como a voragem hostil, imensa e inapreensível no interior da qual cada um é como uma molécula demarcada, mas indistinta e vazia.

O conceito de *dérive* tal como usado atualmente na crítica procede de sua definição dentre os membros do Situacionismo, primeiramente através de Ivan Chtcheglov em 1953 e depois Guy Debord em 55. Debord teorizou mais amplamente o conceito, caracterizando a *dérive* como “o encontro fugitivo de várias atmosferas à medida que se vagueia casualmente pela cidade”.² A dimensão afetiva de que os situacionistas pretendiam reinvestir o espaço urbano foi denominada de psicogeográfica. Mas não se entenda aí uma geografia normativa, cartográfica ou sob quaisquer de suas conotações redutivas. O que se busca é uma relação interativa e substantiva com o espaço urbano, suas circunstâncias condicionantes, seus elementos integrantes, suas atmosferas psicológicas e seus códigos socioculturais. Ao contrário da tentativa de reduzir a face da cidade a um plano racional, inteligível e integrado, o objetivo é mergulhar na densidade irredutível do frêmito e da heterogeneidade urbana, acrescentando-lhes ainda um novo pulso interferente. Por isso, segundo um outro teórico, Michel de Certeau, não é a visão orgânica, a partir do alto, o “olhar panóptico”, o mais apropriado para captar a latência do bulício metropolitano, mas,

Ao contrário, é por baixo – “em baixo” – no limiar em que a visibilidade termina, que o praticante comum da cidade reside. A matéria-prima desse experimento são os andarilhos, os *Wandersmannner*, cujos corpos formam a escrita cursiva e o traçado de um “texto” que eles escrevem sem lerem. Esses praticantes lançam mão de espaços que não são auto-revelados; o conhecimento que têm deles é tão cego quanto aquele de um corpo por outro corpo amado. Os caminhos que

² C. Hollevoet; K. Jones; T. Nye, *The Power of the City/The City of Power*, New York, The Whitney Museum of Art, 1992, p. 32.

se interconectam nessa rede, poemas estranhos dos quais cada corpo é um elemento submerso por dentre muitos outros, impedem a leitura. Tudo acontece como se alguma forma de cegueira fosse a marca registrada dos processos pelos quais a cidade é organizada. As redes dessas escritas entrecruzadas e em avanço contínuo formam uma história múltipla, não têm criador ou espectador, sendo compostas de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços: em relação às representações, elas permanecem dia após dia, indefinidamente, algo outro [...] Em meio a essa totalidade, gostaria de indicar os processos que são estranhos ao espaço visual “geométrico” ou “geográfico” das construções panópticas ou teóricas. Tais práticas espaciais [...] nos remetem a um domínio cego ou opaco da cidade habitada, ou a uma cidade trans-humana, que se insinua para o interior do texto claro da cidade planejada e legível.³

O que Michel de Certeau nos ilustra aqui é o modo peculiar como a capital moderna estabelece experiências simultâneas e intervenientes, que escapam e iludem os procedimentos do *lógos* gestor, incrementando ademais o manancial de possibilidades postas para a interação social e a inventividade cultural coletiva. Nessa linha, a prodigiosa riqueza dos processos históricos urbanos deve ser buscada sobretudo como estando inscrita na materialidade e na dimensão humana dos espaços da cidade. Essa vibração inscrita demanda o esquadrinhamento arqueológico das superfícies, dos interiores e das áreas abertas, onde a história pode ser resgatada como topografia, como toponímia e como cultura material. Nas metrópoles, o espaço retém o tempo, assim como as evocações do passado repõem a carga afetiva que a razão planejadora extorquiou das pedras. É com esse espírito que Walter Benjamin revisita a Paris das arcadas. É investido dele também que Frederic Jameson desenvolve o conceito teórico-político de “cognitive mapping”, através do qual estabelece a preeminência da dimensão topográfica na apreensão da modernidade e propõe a reapropriação do espaço urbano pelos cidadãos, a quem a gestão técnica destituiu de qualquer inserção densa de memória e sentimento humano no corpo fluido da cidade. Eis como ele o formula, fértil de esperanças latentes:

Um modelo de cultura política adequado para a nossa própria situação, necessariamente colocará questões espaciais como sua preocupação organizacional fundamental. Eu portanto vou definir provisoriamente [...] uma estética do mapeamento cognitivo [...] A cidade alienada é sobretudo um espaço no qual as pessoas são incapazes de mapear ou suas próprias posições ou a totalidade urbana na qual se encontram [...] A desalienação na cidade tradicional envolve, pois, a reconquista prática de um sentido de lugar e a construção ou reconstrução de um conjunto articulado que possa ser mantido na memória e que o sujeito individual possa mapear e remapear ao longo dos momentos de trajetórias móveis e alternativas.⁴

A origem da lírica moderna, com a publicação simultânea de *Alcools* por Apollinaire e *Les Pâques de New York* por Blaise Cendrars, em 1913, assinala já no seu nascimento

³ Michel de Certeau, “Practices of Space”, in *In Signs, a semiotics reader*, Marshall Blonsky (ed.), Oxford, Basil Blackwell, 1985, pp. 124-6.

⁴ F. Jameson, “The Cultural Logic of Late Capitalism” in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

o papel seminal que a experiência da *dérive* teria na definição da imaginação artística do século XX. No poema de abertura de seu livro, "Zona", Apollinaire traduz em versos livres um périplo longo e sem destino do poeta pelas ruas de Paris. O percurso vai do centro para a periferia, retornando depois no sentido oposto. Assim, o artista parte logo ao alvorecer das áreas conspícuas e urbanizadas em direção ao subúrbio populoso, pobre, opressivo e promíscuo, onde os magotes de imigrantes se amontoam nas pensões baratas, nos bares e nas encruzilhadas dos bairros operários. A palavra "zona" vai se revelando assim em todos os seus múltiplos sentidos. Na sua acepção mais óbvia ela remete à degradação, à prostituição e às compulsões do desejo e do vício. Mas nesse período ela adquire sobretudo uma forte conotação de termo técnico de estratégia militar e dos cálculos geopolíticos, acentuando o modo pelo qual as circunscrições territoriais da cidade assinalam também suas clivagens e tensões sociais, os "fronts internos". Há mais, porém. A origem grega da palavra sugere a auréola circular do Sol, evocando o deus Apolo, padroeiro do poeta, reiterando o sentido circular, contínuo e repetitivo da sua peregrinação, sem começo nem fim, que se inicia numa madrugada e conclui na madrugada do dia seguinte, quando já é hora de iniciar novamente a rotação de um tempo cíclico, não linear, não progressivo, não cumulativo, que se consoma como dissipação, como a reiteração compulsiva da busca de completude.

O poema começa com a evocação matinal do novo cenário urbano de Paris, transfigurado pelas tecnologias emergentes que estabeleceram uma estrutura viária de viadutos, estações, tráfego intenso e estruturas metálicas gigantescas, articuladas pelo poeta no paradoxo de uma pastoral mecânica e ruidosa:

Enfim cansaste deste mundo antigo
Pastora ó torre Eiffel o rebanho das pontes bale esta manhã
Chega de viveres na antigüidade grega e romana [...]

E o poeta se põe então em movimento, caminhando errático pelas ruas, antigas e novas, algumas recém-surgidas no afã da urbanização acelerada, sob o impacto dos sinais de comunicação de massas, a publicidade onipresente, os ritmos da pulsação industrial e de energias inéditas que o exaltam como os raios do Sol:

Lês prospectos catálogos anúncios que cantam bem alto
É a poesia da manhã e para a prosa há os jornais
Há edições baratíssimas com aventuras policiais
Biografias de grandes homens e mil títulos mais
Esta manhã eu vi uma rua bonita não me lembro do nome
Nova e limpa era como um clarim do sol
Diretores operários e lindas esteno-datilógrafas
Nela passam quatro vezes por dia
De segunda de manhã ao sábado de tarde
De manhã nela por três vezes geme a sirena
E um sino enraivecido ao meio dia gane
Inscrições das tabuletas e paredes
Placas avisos nela vozeiam como papagaios
Gosto da graça desta rua industrial
Em Paris entre a rua Aumont-Thiéville e a avenida des Ternes [...]

E segue se internando pelos arrabaldes obscuros, repletos de personagens esqueléticos e desesperançados, ambientes infectos e cenas deprimentes:

Fitas com lágrimas os emigrantes pobres
Crêem em Deus rezam suas mulheres dão de mamar
Espalham seu odor na estação Saint-Lazare
Têm fé na sua estrela como outrora os reis-magos
Esperam ganhar dinheiro na Argentina
E regressar depois tendo dado com a mina
Uma família leva um acolchoado vermelho como se leva o coração
O acolchoado e nossos sonhos são igualmente ficção
Alguns desses imigrantes ficam aqui em quartos sórdidos na rua des Rosiers ou na des Ecouffles
Vejo-os de tarde na rua tomando um ar
Como as peças no xadrez raro mudam de lugar [...]
Estás de pé num bar de última extração
E tomas um café entre os sem ilusão [...]
Estás só a manhã vai vir
Os leiteiros fazem soar as latas pelas ruas
A noite vai-se embora como uma bela mestiça
Como Ferdine a falsa ou Léa a sem preguiça
E bebes este álcool ardente como a vida
Tua vida que bebes como alcoólica bebida
Te diriges a Auteuil queres chegar em casa a pé
Dormir entre os fetiches da Oceania e da Guiné [...]
Adeus adeus
Sol pescoço cortado.³

É muito interessante e revelador que Apollinaire conclua o ciclo dessa sua derivação urbana recolhendo-se por "entre os fetiches da Oceania e da Guiné". De fato, a prática sistemática de percorrer os mercados de bugigangas e quinquilharias da cidade, especialmente em busca de esbulhos da exploração colonial dos trópicos, ou despojos de arte ou artesanato popular adquiridos por bagatelas aos imigrantes, fora um hábito novo introduzido junto ao grupo da boemia parisiense por Alfred Jarry. Sobretudo junto de Picasso e às vezes acompanhados de Apollinaire, eles repassavam o Trocadero, o Mercado das Pulgas, as feiras de objetos usados e variedades de Montmartre, em busca de destroços e resíduos de outras culturas não-europeias, antigas ou atuais, vivas, mortas ou em extinção, a partir dos quais pudessem resgatar a intensidade pristina de experiências e ritos culturais que a civilização burguesa sufocara e extinguiu sob seus códigos moralizadores. Também visitavam os parques de diversões baratas e os cinematógrafos, atividades baseadas nos novos potenciais da eletricidade e voltadas para as massas operárias dos arrabaldes. Foi assim que Jarry, instigado pela convicção anarquista que animava o grupo, levou Picasso a descobrir as pinturas *naïf* do Douanier Rousseau, as máscaras africanas no Trocadero, o mercado clandestino de estatuetas

³ Guillaume Apollinaire, "Zona" in *Escritos de Apollinaire*, Tradução e notas de Paulo Hecker Filho, Porto Alegre, L&PM, 1984, pp. 199-204.

pré-romanas roubadas ao Louvre, artefatos que combinados com as fortes impressões das diversões elétricas e do cinema produziram a química explosiva do cubismo.⁶

Não por acaso, a grande obra coletiva do grupo boêmio (exceto Jarry, que morreu em novembro de 1907), incluídos aí Picasso, Apollinaire, Cocteau, Satie e a companhia dos Balés Russos de Diaghliev, foi o Balé *Parade*. O espetáculo multiartístico destacava as energias frenéticas e os potenciais democráticos que irradiavam das novas metrópoles, incitando o público a abrir-se para a mudança e participar ativamente dos processos de transformação cultural e social. Como indica o título, a peça foi concebida como o desfile de uma *troupe* circense através da cidade, percorrendo os pontos e as situações mais excitantes que ela apresenta e terminando à porta do circo, onde afinal ninguém do grupo entra, concluindo a encenação do lado de fora, o lado público da cidade a céu aberto. Representado em 1917, no momento mais trágico e nebuloso da Grande Guerra, o balé foi recebido pelo público como um atentado anarquista à moral patriótica que sustentava o esforço de guerra francês, com o público reagindo irado, partindo para o espancamento do elenco e a prisão de alguns dos responsáveis pela montagem.⁷ De fato, o otimismo cheio de esperança na transformação social do grupo boêmio não pôde sobreviver aos efeitos reacionários de propaganda e mobilização da guerra, extinguindo-se com a própria boemia como consequência do conflito. O novo momento traria consigo novos imperativos políticos e culturais, lapidarmente resumidos na voz de comando que clamava pelo “retorno à ordem”.⁸

Aquela otimismo contudo teve sua razão de ser. O período entre o terço final do século XIX até o início da guerra, genericamente conhecido como *Belle Époque*, foi assinalado por drásticos processos de reforma urbana, os quais imprimiram traços indelévels tanto nas produções culturais quanto nas representações da vida social. O ato inaugural desse urbanismo metropolitano foi a abertura do parque de Birkenhead, nas cercanias de Manchester, por encomenda do Parlamento inglês ao arquiteto Paxton, em 1847. Concebido no contexto do movimento reformista animado pela teoria dos miasmas, a intenção da elite política era de que ele atraísse para si os grandes contingentes comprimidos em péssimas condições de higiene e moradia nos bairros proletários, aliviando assim os riscos de epidemias e contaminações ao propiciar ar puro, sol, áreas verdes e oportunidades de lazer e exercício para os mais humildes. Ademais, tendo a oportunidade de escapar ao ambiente promíscuo dos cortiços, as famílias podiam garantir a preservação dos padrões de moralidade e decência de seus membros. Paxton foi muito além do previsto e criou um parque monumental, centrado no célebre Crystal Palace, com áreas criteriosamente separadas e definidas para jogos e exercícios, para passeios a pé, a cavalo ou de charrete e para convescotes. O resultado primoroso atraiu gente

⁶ R. Shattuck, *The Banquet Years, the origins of the avant-garde in France 1885 to World War I*, revised edition, New York, Vintage Books, 1968, pp. 187-222; N. Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole, São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, pp. 153-222.

⁷ R. Shead, *Music in the 1920s*, London, Duckworth, 1976, pp.34-9; E. Brody, *Paris, the musical kaleidoscope, 1870-1925*, London, Robson Books, 1988, p. 291.

⁸ J. Berger, *The Success & Failure of Picasso*, London, Writers and Readers, 1980, pp. 86-102; J. Golding, N. Reid, *Léger and Purist Paris*. London, The Tate Gallery, 1970, pp. 52-64.

de todos os níveis sociais, tornando-se o primeiro parque policlassista moderno, tornando-se o modelo do parque vitoriano e sendo imitado por toda parte, tanto no Reino Unido como no exterior, sendo por exemplo a fonte em que Olmstead se baseou para a criação do Central Park em New York.⁹

A própria capital, Londres, já possuía alguns parques mais antigos como o Hyde Park (1635), o Saint James e o Regent's Park (ambos da primeira metade do século XIX), todos na aristocrática zona oeste da cidade e por isso reservados ao usufruto das elites. Diante do sucesso de Birkenhead, uma série de novos parques populares foi criada, destinados a um uso policlassista: Vauxhall, Ranelagh, Marylebone e outros. Essa rápida proliferação de áreas verdes causou especial impressão num personagem francês então vivendo como exilado político em Londres, Luís Napoleão, um anglófilo declarado. Tão logo ele assumiu o poder na França, vindo a tornar-se Napoleão III, fez da reforma urbana de Paris uma de suas principais plataformas, nomeando o engenheiro e urbanista barão de Haussmann para encabeçar o projeto. Atendendo aos propósitos do imperador, Haussmann abre os novos bulevares de circulação e arejamento e concebe um complexo sistema de “áreas verdejantes”, que se estendiam por quase todas as dimensões da cidade. O sistema compreendia quatro tipos bem definidos de áreas verdes: os bosques perurbanos, como o de Vincennes e o de Boulogne; os parques intraurbanos fechados, como os de Mountsouris e Buttes-Chaumont; um conjunto de cerca de trinta praças nas áreas de maior concentração e junto aos entroncamentos viários e, por fim, os grandes jardins abertos centrais, o mais célebre dos quais o Champs-Élysées. Ademais, o barão contou com a colaboração dos arquitetos e urbanistas Alphand, Davioud e Hittorf, que se encarregaram dos arranjos paisagísticos e preencheram essas áreas ajardinadas de um mobiliário destinado a dotá-las das maiores comodidades, confortos e garantias de tranquilidade e segurança. Disseminados pelos parques, praças e jardins foram dispostos bancos e postes de iluminação decorativos, abrigos, quiosques, jornaleiros, docerias, floristas, restaurantes, bancas de brinquedos, refrescos e sorvetes, tabacarias, toaletes, coretos, pequenas orquestras e retretas.

O resultado foi surpreendente. Os parques se encheram de gente de toda condição social, tornando-se não só áreas de lazer e entretenimento, mas também de consumo, de desfile, de encontros, de convívio, de comer, beber, ouvir música e flertar. Os cronistas, entusiasmados, falavam em “salões de verdor” e comparavam o convívio diurno na “grande ópera urbana” com os prazeres da vida noturna da cidade. Nesse sentido é preciso destacar o quanto os jardins franceses, ainda que inspirados em fontes inglesas, eram peculiares e essencialmente diferentes. Os jardins ingleses insistiam numa forte evocação rural. Os parques eram povoados de animais do tipo que se encontram nas propriedades agrárias: patos, gansos, cisnes, marrecos, galinhas, coelhos, cavalos e veados; as cercas e casas de conservação eram de feição rural e os arranjos da vegetação procuravam recriar a rusticidade e os imprevistos da natureza. De acordo com o projeto político do Parlamento inglês, a evocação do campo reintroduziria o espírito da tradição e da autoridade em meio ao caos urbano, reatando os laços rompidos com o passado e

⁹ F. Choay, “La nature urbanisée, l'invention des 'espaces verdoyants'”, in J. Dethier; A. Guiheux (org.) *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Paris, Centre Pompidou, 1994, pp. 61-2.

com o princípio da ordem. Em contraste, os jardins franceses eram abertos para a cidade, foram projetados como uma extensão natural do espaço urbano e em especial destinados a atuar como o seu palco principal. Eles, de fato – os intelectuais e cronistas são convictos a esse respeito –, atribuíram uma notável visibilidade para a vida pública, tornando a cidadania e o usufruto dos direitos à cidade numa prática observada e ritualizada todos os dias aos olhos de todos. Mais do que um palco de exibição de *status* ou consumo, os jardins estimulavam o refinamento da sociabilidade, o desenvolvimento das formas de cortesia, convívio, respeito mútuo e para com a coisa pública. Se a reforma atingiu e acentuou a segregação de grande parte da população pobre da cidade, o que é inegável, também proporcionou uma visibilidade inédita para as virtudes do respeito social e convívio democrático.¹⁰

Eis, a esse respeito, a descrição notável que Proust faz do passeio de Odette Swann pelas alamedas do Bois de Boulogne, misturando-se com seu indefectível séquito masculino por entre os jardins e arvoredos:

[...] a Sra. Swann, devido à hora tardia do seu aparecimento, evocava aquele apartamento onde passara uma manhã tão longa e a que teria de voltar em breve para o almoço; parecia indicar-lhe a proximidade com a tranquilidade displicente de seu passeio, semelhante ao que a gente faz pelo próprio jardim; daquele apartamento poder-se-ia dizer que ela trazia ainda em torno de si a sombra interior e fresca. Mas exatamente por tudo isso, a sua vista mais ainda me dava a sensação do ar livre e do calor. Tanto mais que, na persuasão de que, em virtude da liturgia e dos ritos nos quais a Sra. Swann era profundamente versada, estava a sua toalete unida à estação e à hora por um elo necessário, único [...] O que aumentava essa impressão de que a Sra. Swann passeava pela avenida do Bois como pela alameda de um jardim de sua propriedade, era – para os que ignoravam seus hábitos de *footing* – ter vindo a pé, sem carro que a seguisse [...] A pé, a Sra. Swann, principalmente com aquele andar que o calor tornava mais moroso, tinha o ar de haver cedido a uma curiosidade, de cometer uma elegante infração às regras do protocolo, como esses soberanos que, sem consultar ninguém, acompanhados pela admiração um tanto escandalizada de um séquito que não ousa formular uma crítica, saem do camarote durante um espetáculo de gala e visitam o saguão, misturando-se por alguns instantes aos outros espectadores.¹¹

O sucesso da experiência contribuiu para que ela fosse rapidamente imitada e difundida para quase todas as grandes capitais européias. No Império Austro-Húngaro, por exemplo, ela foi implementada com requintes pela trinca Otto Wagner, Camille Sitte e Adolf Loos, que tornaram Viena uma referência urbanística modelar e obrigatória. O mesmo sucederia a Grande Guerra, sob os projetos de Max Urban.¹² Kafka refletiu fortemente o impacto grandioso dessa metamorfose urbana, tornando-a num dos temas-chaves de sua obra em textos

¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹ Marcel Proust, *À sombra das raparigas em flor*, 2. ed., tradução de Mário Quintana, Porto Alegre, Globo, 1960, pp. 168-9.

¹² P. Haiko, "La trilogie viennoise: Wagner, Sitte, Loos", in J. Dethier, A. Guiheux (org.) *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Paris, Centre Pompidou, 1994, pp. 130-3; P. Krajci, "Le grand prague idéal de Max Urban", in J. Dethier, A. Guiheux (org.) *ibidem*, pp. 152-3.

como "A Muralha da China", "A Torre de Babel", "O Castelo", "A Colônia Penal", dentre vários outros. Robert de Musil, no seu *O homem sem qualidades*, nos legou uma imagem esfuziante da Viena dos anos 20, obtida, uma vez mais, da perspectiva do caminhante sem destino, movido pela atração irresistível do bulício da grande cidade. Sua descrição, logo no início do livro, culmina numa tirada sarcástica sobre dois personagens que querem resistir ao turbilhão democrático da cidade:

Automóveis emergiam disparando das ruas estreitas e fundas para a rasa claridade das praças. A mancha escura de transeuntes formava fios nevoentos. Onde riscos de velocidade maior cruzavam aquele ritmo negligentes, os fios se adensavam, corriam mais depressa, retornando depois de algumas pulsações ao ritmo regular. Centenas de sons enroscavam-se, produzindo um rumor metálico do qual brotavam pontas isoladas, correndo ao longo de suas beiradas cortantes e recolhendo-se outra vez; saltavam dele lascas de tons claros, que logo sumiam esvoaçantes. Nesse rumor, sem poder defini-lo, alguém que tivesse estado ausente vários anos teria, de olhos fechados, reconhecido a capital do Império, Viena, a Residência. As cidades se reconhecem pelo andar, como as pessoas. Abrindo os olhos, o recém-chegado deduziria o mesmo da vibração do movimento nas ruas, muito antes do que qualquer detalhe típico [...]

Como todas as cidades grandes, [Viena] era feita de irregularidade, mudança, avanço, passo desigual, choque de coisas e acontecimentos e, no meio disso tudo, pontos de silêncio, sem fundo; era feita de caminhos e descaminhos, de um grande pulsar rítmico e do eterno desencontro e dissonância de todos os ritmos, como uma bolha fervente pulsante num recipiente feito da substância duradoura das casas, leis, ordens e tradições históricas.

As duas pessoas que subiam uma rua larga e movimentada não tinham naturalmente essa impressão. Via-se logo que eram de uma camada privilegiada da sociedade, elegantes no vestir, na postura, no modo de conversar; as iniciais dos seus nomes estavam caprichosamente bordadas em sua roupa branca; da mesma forma, sem exibição, mas na fina roupa de baixo da sua consciência, sabiam quem eram, e que seu lugar era ali, na capital e Residência [...] deparamos com o enigma da identidade deles. Pessoas curiosas freqüentemente encontram esse tipo de enigma nas ruas. A maneira como se resolvem é digna de nota. São esquecidos, caso nos próximos cinquenta passos não consigamos lembrar onde já vimos os dois.¹³

Essa experiência internacional de ampla difusão de projetos urbanísticos, fossem de padrão inglês ou francês, encontrou ressonância em inúmeras capitais latino-americanas, refletindo o processo geral de enriquecimento da área em razão da prosperidade que a revolução científico-tecnológica promoveu no mercado de matérias-primas, na passagem do século.¹⁴ No caso específico de São Paulo, beneficiária por excelência do prodigioso *boom* da economia cafeeira, teve especial relevo o papel representado pelo conselheiro Antônio Prado, proprietário das maiores fazendas e dos mais lucrativos negócios associados à cafeicultura, um dos homens mais ricos e poderosos do Brasil e, como de hábito, francófilo, tendo vivido grande parte de sua vida em Paris, para onde retornava ao menos uma vez todo ano.¹⁵ Ele não só assistiu à metamorfose urbanística da capital da França,

¹³ Robert Musil, *O homem sem qualidades*, 2. ed., tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, pp. 9-10.

¹⁴ E. Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1987, pp. 56-83.

¹⁵ D. Levi, *A família Prado*, São Paulo, Cultura 70, 1974, pp. 187-216.

como se encheu de entusiasmo por ela, tanto pelo seu efeito sanitário, paisagístico e modernizador, quanto pelo seu efeito político de construção de um espaço público, raiz de uma nova consciência de cidadania.

Animado por essas suas impressões, ele assumiria a Prefeitura de São Paulo, passo simples para quem tinha o total controle da máquina política paulista, mantendo-se no cargo de 1899 a 1911 e desencadeando um projeto de reurbanização que transformaria por completo as feições da cidade, prosseguindo em suas linhas gerais para além do período de sua gestão. Ele contrata como seus colaboradores os arquitetos e urbanistas Bouvard e Couchet, ligados à Prefeitura de Paris. Seguindo a inspiração francesa, seu plano se centrou num amplo sistema de parques extra e intraurbanos, praças, jardins e arborização generalizada. Seu projeto concebia um enorme cinturão verde aberto, envolvendo toda a área central da cidade, que partia do exuberante jardim lenotriano do Palácio do Museu do Ipiranga, descia pelos amplos bulevares arborizados das avenidas Pedro I e do Estado, desaguava pelas margens ajardinadas do Tamanduateí no imenso Parque D. Pedro II, aos pés da colina principal no coração da urbe, culminando em grande clímax paisagístico na perspectiva monumental do Parque do Vale do Anhangabaú, cortado pelas estruturas metálicas dos viadutos do Chá e de Santa Efigênia e coroado nos seus pontos mais altos pelo novo Teatro Municipal, a sede da Light, o Automóvel Club e o Palacete Prates. O próprio Conselheiro costumava passear com sua família pelos novos domínios ajardinados, atraindo a população para as áreas verdes, transmitindo aos circunstantes seu aprendizado parisiense sobre o desfrute das amenidades e as formas elaboradas do convívio democrático no espaço público.

A atmosfera parisiense da cidade era tão evidente, que quando o ex-presidente do Conselho francês Georges Clemenceau aqui esteve, pouco antes da Primeira Guerra, registrou em sua crônica de viagem: "A cidade de São Paulo é tão curiosamente francesa em certos aspectos que, ao longo de toda uma semana, eu não me recordo de ter tido a sensação de que estava no exterior".¹⁶ A taxa espetacular de crescimento urbano da cidade, sem igual no mundo, acrescentava-lhe entretanto ao ar europeu, um frenesi típico dos fenômenos sociais bombásticos do mundo subdesenvolvido.¹⁷ O que deu a outro visitante ilustre, Blaise Cendrars, trazido aqui pelo patrocínio do filho do Conselheiro Antônio Prado, a impressão de que esta "era uma cidade selvagem, como são todas as cidades americanas [...] São Paulo era, então, indômita". O próprio Blaise costumava ironicamente trocar o nome da capital, chamando-a de "Saint-Paul". Ele retornaria várias vezes, sempre sob o patronato de Paulo Prado, entre 1923 e 1928, entregando-se ao impulso de vagar ao léu pelos mais diversos recantos da urbe, sozinho, sem

¹⁶ H. da Silva Bruno, *Histórias e tradições da cidade de São Paulo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. 956.

¹⁷ N. Sevcenko, "São Paulo the quintessential uninhibited Megalopolis as seen by Blaise Cendrars in the 1920s", in L. Barker, A. Sutcliffe, *Megalopolis, the big city in history*, London/New York, MacMillan, Saint Martin's Press, 1993.

tradutor para uma língua que ele não conhecia, mas comunicando-se com as pessoas humildes que encontrava pelo caminho. Alguns momentos desses percursos recursivos e encontros fortuitos ficaram fixados nos poemas-instantâneos de *Feuilles de route*.¹⁸

Mas seria sobretudo Mário de Andrade quem iria empreender um esforço sistemático para dar forma poética à tormentosa metamorfose urbana da cidade. "São Paulo! comoção da minha vida.../ Galicismo a berrar nos desertos da América!" ("Inspiração"). Não se tratava de celebração, longe disso, ao poeta não escapavam os aspectos mais aflitivos de uma urbanização comandada pela voracidade de interesses especulativos e indiferente à contrapartida de segregação e violência contra as camadas humildes. Não lhe escapava a maneira pela qual a cosmopolitização acelerada, de recorte europeu, relegou aspectos marcantes da memória, da cultura e da paisagem locais. "Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris./ Onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?/ [...] Onde as tuas bananeiras?/ Onde o teu frio rio encanecido pelos nevões [...]?" ("Anhangabaú"). Mário representava o frêmito intenso dos novos fluxos urbanos pela imagem fluida da dança e dos ritmos sincopados, os mesmos que ilustram o novo dinamismo da cidade, a pulsação repetitiva das novas rotinas mecanizadas e a dissipação aflitiva dos conflitos sociais intensificados.

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.

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 Nijinsky sou eu!
E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança
a rit, a rit dos nossos desiguais! ("Paisagem n.3")

Mais que tudo, entretanto, Mário é o andarilho, o poeta-transeunte que esquadrinha a epiderme rugosa e dessemelhante da cidade, experimentando as situações e examinando as faces em que o impacto da modernização imprimiu os sinais de sua voragem, que dispersa energias e concentra tensões. Ele percorre os meandros tortuosos dos mil caminhos, em busca do contato íntimo que possa revestir de vínculos simpáticos os entes e locais cuja remodelação tecnológica tornou inatingivelmente alheios. Trata-se de um caminhar sem destino portanto, mas não sem destinação, já que é patente o anseio poético pelo resgate de uma humanidade quintessencial dilacerada e que o escritor tenta recoser com pontos curtos, dados pelo movimento contínuo dos seus passos. E lá vai ele, inquieto, olhos vazios tremeluzindo em todas as direções:

¹⁸ Blaise Cendrars, *Au coeur du monde, Poésies complètes: 1924-1929*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 5-90.

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? [...]
("Ruas do Meu São Paulo")

Conquanto seja a fonte do esgarçamento das vivências comunitárias mais calorosas, a metrópole moderna traz consigo o potencial de transformações democráticas, pelas quais seria possível recuperar a dignidade da cultura popular e confrontar a opressão dos arrivistas sobre os explorados. Mário de Andrade também busca esse nivelamento igualitário nas suas andanças, atento ao alumbramento latente que cintila em cada concidadão, independentemente de sua condição ou aparência, desde que ele possa ter acesso e deflagrar as inúmeras e imprevisíveis alternativas que a cidade comporta. A sós, em meio à lotação do transporte público, ele olha para o passageiro à sua frente e divaga, sentindo a energia da solidariedade que brota e se transmite entre eles:

Numa cabeleira pesada
Que ondula defronte de mim
No bonde,
Há reflexos de sol vermelho.
Um calor nasce no meu corpo
Que todo se desfolha em dedos
Amigos
Que eu perco pelas multidões.
Os reflexos do sol vermelho
Incendeiam as multidões
Felizes
Que construirão a outra São Paulo [...]
("Numa cabeleira pesada")

Como vimos, esse otimismo quanto às promessas emancipatórias da grande cidade atingiu seu clímax nos anos que antecederam a Grande Guerra e foi drasticamente revertido a partir dela. Se o primeiro momento foi assinalado por obras que associavam a reforma urbana à transformação social, tais como a já mencionada *Parade* (1917), de Picasso, Apollinaire e Satie ou *Le triomphe de Paris* (1913), de Robert Delaunay; o momento seguinte revela suas expectativas soturnas

em obras como *La ville morte* (1921), de Korngold; *La Hydre* (1921), de Maranek; *Tambores na noite* (1922), de Brecht ou *A Nova Babel* (1930), de Fortunato Depero. As cidades começam a ser vistas sobretudo como a fonte do delírio tecnológico que desencadeou o cataclisma bélico ou como o campo de luta dos conflitos sociais que ameaçavam arrastar a civilização para uma guerra civil de proporções e conseqüências inéditas. É o que se pressente nas imagens ameaçadoras de *Metropolis* (1926), de Fritz Lang, nas fotomontagens da série sobre *A guerra do futuro* (1930), de Rodtchenko ou na vertigem do *Alarme noturno* (1919) de Georg Scholz.

O que ressalta dessa apreensão sombria da cidade, como um derivativo do temor que ela instila, é o desejo de controle, o anseio da sua mais completa submissão aos imperativos reguladores do planejamento. As imagens que ganham a cena cultural passam a ser os grandes projetos de racionalização funcional e harmonização social de arquitetos e urbanistas comprometidos com o clima espiritual do "retorno à ordem". Era o caso do plano da *Cidade vertical* (1924), de Ludwig Hilberseimer, do projeto *La cité de circulation* (1924-1929), de Theo van Doesburg ou, sobretudo, dado seu grande impacto, o célebre *Plan voisin* (1925), de Le Corbusier para Paris. Tratava-se de desativar a bomba revolucionária que tiquetaqueava no interior da grande cidade, mas também de intensificar seu potencial inclusivo pela otimização e aceleração de seus sistemas de fluxo e de gestão político-funcional. Não era o fim da grande cidade que se pretendia, mas o seu ajuste técnico com vistas a um crescimento regulado, previsível e estabilizador. As vedetes dos novos projetos eram por isso os grandes edifícios verticais, os arranha-céus, a geometria retilínea do desenho urbano e de uma malha viária de grande extensão e velocidade, as autopistas expressas e, é claro, o automóvel. Nenhuma cidade nunca mais foi a mesma.

Em 1934, o sociólogo e urbanista Maurice Halbwachs já fazia uma preleção sobre os rumos da nova reforma que renunciavam os projetos de Albert Speer para a Nova Berlim, encomendados pelo *führer* em pessoa. Ponderava ele sobre a capital do Reich,

Grande aglomeração ou grande cidade? Nessa imensa aglomeração, é ainda a estrada de ferro que desenha mais nitidamente os contornos da Berlim Moderna e separa a cidade propriamente dita e os arrabaldes (fauburgos) [...]. Não se encontra até o presente, na Grande Berlim, essa consciência comum e essa unidade orgânica sem as quais uma grande cidade moderna está privada de toda força de irradiação, sem a qual não se pode mesmo dizer que ela seja, no sentido pleno do termo, uma cidade.¹⁹

O diagnóstico preocupante exigia resoluções drásticas, era preciso não só cortar o mal pela raiz, como receitar-lhe uma terapia de reforço e medidas profiláticas de garantia. A linguagem clínica não é mera fantasia retórica, mas correspondia à maneira clínica como a questão era vislumbrada e como se propunha atacá-la. É o que se deduz das palavras com que Le Corbusier se dirigiu aos seus pares no III Congresso Internacional dos Arquitetos Modernos (CIAM) (1932),

¹⁹ M. Roncayolo, "La ville comme réseau de communications", in J. Dethier; A. Guieheux (org.) *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 222.

[...] Nós temos a necessidade de conhecer as reações na arquitetura das descobertas da física e da química. Nós precisamos ainda das certezas da ordem biológica que nos serão fornecidas pelos médicos. Enfim, nós devemos conhecer como tendem a se regularizar os fenômenos sociais contemporâneos.²⁰

Ao que o seu colega, o pintor Piet Mondrian, acrescentaria uma dimensão metafísica e utópica, que partindo dos dados técnicos e científicos se desdobraria até atingir os limites do ideológico e do teológico.

A aplicação das leis do neo-plasticismo destruirá a expressão trágica do homem da Rua e da Cidade. Através de oposições equilibradas, de relações de medidas (dimensões), e de cores fundamentadas em relações cromáticas, a alegria física e moral – condição de saúde – se difundirá. Com um pouco de vontade não será impossível criar um espaço no Éden.²¹

Na senda desse projeto Mondrian chegaria aos seus famosos diagramas, inspirados nas plantas dos arranha-céus e dos traçados urbanos com que estivera em contacto na sua visita a Nova York, em 1940, traduzidos para uma expressão plástica de geometria retilínea rigorosa, composta a partir de grades espaciais e campos cromáticos sustentados por princípios abstratos de harmonia.²² Essa expectativa de penetrar num campo de formas transcendentais, através da descoberta de leis abstratas da harmonia, constituía o objetivo por excelência dos neoplasticistas, também definidos por isso como puristas. A inspiração do movimento era obviamente de origem platônica.²³ Nesse sentido, conquanto seu desempenho se desse no campo estético, ele visava sobretudo um escopo mais elevado, de ordem ética e portanto política, ao qual a arte e a arquitetura se chegaria à República ideal. Le Corbusier estava plenamente ciente dessas coordenadas e as transmitia com a mesma clareza didática aos seus confrades arquitetos do IV CIAM (1933).

[...] Poucos sabem ler os planos do urbanismo estabelecidos por signos convencionais, signos modestos e além do mais destinados a desempenhar esse papel sério: serem a expressão mesma da nossa vida. Nós devemos temer como a peste as “belas representações”, à maneira dos tapetes do Oriente. Estabelecamos regras segundo nosso ponto de vista a fim de traçar planos concretos. Regras que devem ser encontradas para a nossa própria disciplina. Fixemos um estatuto dos meios de expressão honestos e o imponhamos às autoridades.

O circuito da ação é bem evidente e de sólida tradição platônica, dos pensadores capazes de abstrair as leis – arquitetos e urbanistas nesse caso – às autoridades e delas por sobre a população, de cima para baixo. Tal como os diagramas de

²⁰ A. Guiheux, “L’architecte de l’univers”, in J. Dethier; A. Guiheux (org.) *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 298.

²¹ L. B. Dorléac, “De-compositions du paysage urbain, les cubistes et leur influence en Europe”, in J. Dethier; A. Guiheux (org.) *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 86.

²² T. Threlfall, “Piet Mondrian, an untitled and unknown drawing circa 1918”, *Art History, Journal of the Association of Art Historians*, v. 12, pp. 229-35, jun. 1978.

²³ J. Golding; N. Reid, *Léger and Purist Paris*, op. cit., pp. 6-19.

Mondrian, os projetos urbanísticos são concebidos e apresentados a partir de uma vista do alto, panóptica, aquela mesma que Michel de Certeau teve que abjurar para encontrar a cidade “lá em baixo”, ao nível das ruas, ao nível dos homens. E Le Corbusier é preclaro em antever de onde viriam as resistências à pureza ética do plano, os arabescos arduos da tapeçaria oriental, e por isso adverte o público da reunião: “Esse é um Congresso de técnicos; se há poetas dentre eles – tanto melhor, mas é um caso individual – e o individual não pode ser discutido por cem pessoas”.²⁴ Ele também não quer os poetas na sua República.

Os poetas, por seu lado, estavam longe de aceitar os termos da sua exclusão sob o imperativo do “retorno à ordem”. Pelo menos alguns. Era o caso do bando constituído por Tzara, Aragon, Breton, Éluard, Picabia, Fraenkel e Ribemont-Dessaignes, que decidiu fazer, no dia 14 de abril de 1921, às 15 horas, uma visita à Igreja de Saint Julien Le Pauvre, em Paris onde todos moravam. O motivo do passeio a pé era justamente porque o local não possuía nenhum valor histórico, nenhum interesse artístico, qualquer aspecto pitoresco e nem a mais remota carga sentimental. A excursão constituía portanto um tributo à vida no que ela tem de banal e contingente, ao mesmo tempo que um exercício de relativização, descentralização e desautorização da percepção do espaço urbano. Os poetas queriam com essa experiência provocar um desprendimento da visão oficial e hierarquizante da cidade e criar uma abertura para sua reapropriação crítica e emocional. O passeio foi chamado de “Primeira Visita”, e lá chegando, Breton leu um manifesto. O sucesso da iniciativa foi total e novas visitas foram programadas, para o Parque de Buttes-Chaumont, a Gare Saint-Lazare, o Mont du Petit Cadenas, o Canal de L’Ourcq e o Museu do Louvre. A inclusão do Louvre deixa claro que a seleção pretendia ser aleatória e ignorar quaisquer preconceitos, alinhando no mesmo plano áreas eminentemente populares e o altar máximo da civilização burguesa européia, por exemplo. Em maio de 1924, Breton, Aragon, Morise e Vitrac fizeram um sorteio com nomes de cidades, no qual foram selecionadas Blois e Romorantin, constituindo um trajeto aleatório que o grupo cumpriu a pé. Como resultado dele, Breton escreveu um texto que serviu de prefácio ao *Poisson soluble* e que veio a se tornar o *Primeiro Manifesto do Surrealismo*.²⁵ Era o desdobramento do projeto da boemia parisiense iniciado pela *dérive* de Jarry, Picasso e Apollinaire.

Em São Paulo, como em toda parte, o urbanismo se impõe como um esforço para redesenhar a cidade em razão do controle social, da mobilização funcional e política das grandes massas e da preponderância incontestável do automóvel. O presidente do Automóvel Club, prefeito da capital e futuro governador do Estado, Washington Luís, inaugura a nova tendência, mas o discurso técnico do novo urbanismo será formalizado na segunda metade dos anos 20 sob a égide do engenheiro Prestes Maia. Seu projeto de reforma, denominado *Plano Avenidas*,

²⁴ A. Guiheux, “L’architecte de l’univers”, op. cit., p. 297.

²⁵ C. Hollevoet; K. Jones; T. Nye, *The Power of the City...*, op. cit., pp. 25-7.

data do final da década e será implementado ao longo dos anos 30 e principalmente 40, quando assume o cargo de prefeito. O objetivo era em especial racionalizar o traçado viário, agilizar o tráfego, imprimir uma geometria regular à estrutura do espaço urbano, replanejar e distribuir discriminadamente suas funções e dotar o conjunto de uma homogeneidade integrada e centralizada.²⁶ Poucas vezes ousaram ou puderam resistir a essa redefinição da cidade em razão de um projeto inspirado na técnica e voltado para as máquinas e o concreto armado. Um dos poucos foi o escritor Alcântara Machado, voltado para os subúrbios e para a população operária e imigrante dos arrabaldes distantes, pantanosos, pestilentos e solenemente ignorados pelas autoridades.²⁷ Outro era o ensaísta e jornalista Sérgio Buarque de Holanda, que num conto surrealista narra uma fantasia erótico-errante pelos antigos jardins exuberantes da cidade, tentando fugir do autoritarismo castrador e insensível dos mandatários da metrópole.²⁸

A mais arguta interlocução com o novo contexto porém, uma vez mais, procede da *Lira paulistana* de Mário de Andrade. No seu longo poema "Meditação sobre o Rio Tietê", de 1944-1945, o poeta faz das tortuosidades do rio o seu arabesco oriental, sua tapeçaria persa traçada sinuosamente por entre a geometria da cidade e a perspectiva linear das estradas de ferro às suas margens. O rio é como uma longa rua, ondulada, incerta e infinita, que ele percorre a esmo, derivando por sobre as águas oleosas e negras como o asfalto, cruzando com destroços e refugos do consumo, apreciando a vida variada das margens, a vegetação das várzeas ribeirinhas, os casebres pobres, os animais silvestres e de criação, o tráfego pesado das pontes, a fila sem fim das fábricas, os operários apinhados nas estações de trem, o perfil arrogante das colinas centrais, onde vicejam os arranha-céus, a serra verdejante na margem oposta, adentrando para os sertões interiores. Cada presença na superfície do rio, cada visão nas margens evocam ressonâncias na sua memória, repercutem dentre suas fantasias e revolvem o âmago de seus desejos, mas cada vez mais, insistentemente, revolvem suas frustrações e a amargura pelo fracasso do sonho democrático da metrópole que não se cumpriu, o desgosto pelo conformismo das formas fixas que congelaram e condenaram o livre fluxo das expectativas e solidificaram a itinerância imprevisível dos destinos. É noite densa e escura, o poeta olha compassivo para as águas que rolam aos seus pés, encarapitado no alto da Ponte das Bandeiras, símbolo mítico da cidade dos conquistadores e elo entre o centro rico e os bairros proletários da zona norte:

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banheiro 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 si a noite fosse água,

²⁶ Samuel Kruchin, "Prestes Maia, o sentido do urbano" in *Oculum, revista universitária de arquitetura, urbanismo e cultura*, n. 4, nov. 93, Campinas, FAUPUCCAMP, pp. 76-81.

²⁷ Antônio de Alcântara Machado, *Novelas paulistanas*, São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1988.

²⁸ Sérgio Buarque de Holanda, "A viagem a Nápoles", *Revista do Brasil*, ano 3, n. 6, 87, número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda, pp. 18-26.

Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O ólio 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 dinosauros caxingam
Agora arranhacéus 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 apacem
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte.
É noite. E tudo é noite, E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana
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? ...
[...]

Mário de Andrade põe-se então a glosar a condição peculiar do Rio Tietê, que por um capricho geográfico corre no sentido oposto ao do mar, adentrando para os sertões interiores, tendo por isso servido como o eixo líquido através do qual se fez a conquista do território brasileiro. A partir dessa imagem invasora, o rio evoca o próprio processo da colonização do país, o apresamento e escravização dos indígenas e o fato de que ele mesmo é, agora, submetido à captação e represamento das suas águas para as novas usinas hidrelétricas que suprem a metrópole. O Tietê aparece assim convertido num rio escravo, dominado e brutalizado, emblema fluido do povo oprimido vivendo às suas margens e tratado pelos potentados como uma massa amorfa, empurrada à força numa longa coluna errante de malsinados, privados de identidade e destino, proibidos para sempre de encontrarem as imensidões redentoras do oceano aberto.

[...] Vem de trás o estirão. É tão soluçante e tão longo,
E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais outros,
E lá na frente são outros, todos soluçantes e presos
Por curvas que serão sempre apenas as curvas do rio.
Há de todos os assombros, de todas as purezas e martírios
Nesse rolo torvo das águas. Meu Deus! meu
Rio! Como é possível a torpeza da enchente dos homens!
Quem pode compreender o escravo macho
E multimilenar que escorre e sofre e mandado escorre
Entre injustiça e impiedade, estreitado
Nas margens e nas areias das praias sequiosas?
Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com desespero
Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,
Pra ser represado e bebido pelas outras areias
Das praias adiante, que também dominam, aprisionam e mandam

A trágica sina do rolo das águas, e dirigem
 O leito impassível da injustiça e da impiedade.
 Ondas, a multidão, o rebanho, o rio, meu rio, um rio
 Que sobe! Fervilha e sobe! E se adentra fatalizado, e em vez
 De ir se alastrar arejado nas liberdades oceânicas,
 Em vez se adentra pela terra escura e ávida dos homens,
 Dando sangue e vida a beber. E a massa líquida
 Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,
 Rola pesada e oliosa, e rola num rumor surdo,
 E rola mansa, amansada imensa eterna, mas
 No eterno imenso rígido canal da estulta dor.

Na sua longa peregrinação pelo rio, com o rio, como o rio, Mário de Andrade sente as formas se dissolverem, os valores se conspurcarem, vidas serem consumidas e desperdiçadas sob a mesma displicência que polui, destrata, serviliza e condena o rio à abjeção e ao abandono. O poeta-errante no seu barco-fantasma se sente incitado a desistir, a abandonar sua busca inútil e renegar seus portos quiméricos, a pular fora da memória e enxugar a umidade dos seus desejos, rumando para o ponto da margem de onde pudesse embarcar num veículo expresso, em curso retilíneo para o circuito mecânico da grande cidade. Algo porém o impede. A compulsão talvez, sua crônica compulsão a vagar, assinalando com a trajetória instável do seu deslocamento uma coreografia que congregasse o vário e o inconstante num mesmo abraço erótico e num mesmo ritmo aliciante. Sua frustração, sua amargura, seu amor rejeitado entretanto, só tem esse mesmo destino de se mesclar com as correntes turvas e amaldiçoadas do rio-emblema, fundindo num só destino, o destino de todos, águas e mágoas fluindo à deriva.

[...]

Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas.
 Meu baile é solto como a dor que range, meu
 Baile é tão vário que possui mil sambas insonhados!
 Eu converteria o humano crime num baile mais denso
 Que essas ondas negras de água pesada e oliosa
 [...] E tudo é noite! E os meus olhos são noite!
 Eu não enxergo sequer as barcaças na noite,
 Só a enorme cidade. E a cidade me chama e pulveriza,
 E me disfarça numa queixa flébil e comedida
 [...] Rio, o que eu posso fazer!...
 Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza
 Outra vida melhor do outro lado de lá
 Da serra! E hei-de guardar silêncio!
 O que eu posso fazer!... hei-de guardar silêncio
 Deste amor mais perfeito do que os homens?...
 [...]

Eu me acho tão cansado em meu furor.
 As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
 Que sobe e se espraia, levando auroras represadas
 Para o peito dos sofrimentos dos homens.
 ... e tudo é noite. Sob o arco admirável
 Da Ponte das Bandeitas, morta, dissoluta, fraca,
 Uma lágrima apenas, uma lágrima,
 Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.

literatura