

# **O CENÁRIO MODERNO DE SÃO PAULO E BUENOS AIRES NA HISTÓRIA E NA HISTORIOGRAFIA LATINO-AMERICANA**

## ***The Modern Scene In São Paulo And Buenos Aires In Latin American History And Its Historiography***

**Ricardo Marchesini Galvão**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo  
rmgalvao@gmail.com

### **RESUMO**

A formação da história urbana na América Latina recebeu contribuições de diversas origens com o passar do tempo, respondendo tanto a condicionantes externas – movimentos provenientes da Europa ou nos Estados Unidos – como a fatores internos – que vão desde a estrutura herdada do período pré-colombiano até as narrativas contemporâneas que tentam se desvencilhar de uma história oficial, rompendo com a noção de influência e buscando uma história própria. Este trabalho se debruça sobre três obras, situadas em diferentes tempos e espaços, representando distintos modos de pensar a história urbana na América Latina: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), de José Luis Romero; *Una modernidad periférica* (1988), de Beatriz Sarlo; e *Orfeu extático na metrópole* (1992), de Nicolau Sevcenko. Essa análise permitirá a conformação de uma visão plural dos fatos históricos representados, que passam a ser ressignificados após uma nova visão de conjunto.

### **Palavras-chave**

Historiografia latino-americana; História urbana; Modernidade.

### **ABSTRACT**

*The formation of urban history in Latin America has received contributions from various sources over time, responding to external conditions – movements from Europe or the United States – and internal factors – ranging from the structure inherited from the pre-Columbian period to contemporary narratives that attempt to disentangle from an official history, breaking with the notion of influence and seeking its own history. This work focuses on three works, at different times and spaces, representing different ways of thinking about urban history in Latin America: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), by José Luis Romero; *Una modernidad periférica* (1988), by Beatriz Sarlo; and *Orfeu extático na metrópole* (1992), by*

*Nicolau Sevcenko. This analysis will allow the establishment of a plural view of the represented historical facts, which now have other meanings after a new overview.*

### **Keywords**

*Latin American historiography; Urban history; Modernity.*

## **1. INTRODUÇÃO**

### **Um olhar próprio, sem influências?**

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

Assistimos entre os anos 1950 e 1970 um número significativo de estudos sobre a “cidade latino-americana”, condicionados por uma série de circunstâncias que se articularam em torno da própria construção da *ideia* de uma América Latina. Após a década de 1980, essas articulações foram dissolvidas e a unidade cultural deste continente cedeu lugar a uma série de estudos específicos; abandona-se uma visão de conjunto que possibilita estudos comparativos e a formação de generalizações, remetendo-nos ao questionamento sobre a legitimidade de uma história autenticamente latino-americana (GORELIK, 2003).

O presente estudo parte de algumas análises existentes sobre determinadas cidades latino-americanas para questionar a produção das narrativas históricas marcadas pela tensão entre uma expressão local e sua representação vinculada a um discurso europeu que por vezes parece definir as regras nesse jogo de forças. Entendemos que este estudo conforma um exercício de análise historiográfica, onde é possível realizar um passeio entre distintas interpretações históricas, recorrendo ora aos discursos, ora à própria visão historiográfica que surge da comparação desses discursos, o que só é possível quando se afasta o olhar de um determinado objeto com a intenção de analisar o conjunto dessas histórias, em um contínuo vai-e-vém, do macro ao micro e de volta ao macro. Destas comparações surgem interpretações aparentemente soltas, livres e descompromissadas; porém, notaremos que historiador, história e cidade se situam lado a lado: criador e criatura, sem hierarquia.

Dentro desta proposta, partimos da observação feita pelo arquiteto argentino Adrián Gorelik (*apud* LIERNUR, ALIATA, 2004, p.175) sobre a história urbana na América Latina, a qual, no início do século XX, foi marcada pela presença da teoria do dependentismo que surge com a crise da noção de um “país novo”, “que se atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, *apud* FERNÁNDEZ MORENO, 1977, p.355). Em seu lugar, aparece a noção de países subdesenvolvidos, resultado de um processo que nos relegou um lugar periférico no desenvolvimento da história ocidental, onde se insere a obra *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), do historiador argentino José Luis Romero.

Já nos anos 1980, o paradigma dependentista passa a ser questionado, emergindo uma visão mais pontual (temporal e espacialmente), que se desloca de uma perspectiva histórica para uma dimensão social e cultural de cidades específicas, onde a modernidade aparecerá como um dos principais objetos de estudo. Exemplos destas obras, citadas por Gorelik, são *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (1988), da socióloga argentina Beatriz Sarlo, e *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (1992), do historiador brasileiro Nicolau Sevcenko.

Com estas premissas, pretendemos realizar uma leitura destas três obras, buscando nos textos a estrutura por trás das narrativas que nos leve à compreensão dos resultados obtidos em cada obra como uma resposta à perspectiva de análise adotada por seu autor. São Paulo e Buenos Aires serão analisadas ora dentro de uma visão de conjunto, onde aparecem relacionadas entre si dentro de um amplo contexto histórico, ora separadamente, examinadas dentro de seus próprios limites, em um momento determinado da história.

Em último caso, os resultados obtidos demonstram como diferenças na *estrutura da história* podem configurar, sobre os mesmos episódios, diferentes pontos de vista. Essa diversidade de narrativas, se bem pode nos apontar a um possível *fim da história*, também pode ser usada na formação de um debate ideológico diante da construção de um modelo central de história, apontando para aspectos próprios de cada realidade estudada não mais sob a noção de uma influência direta, mas de uma visão crítica dentro de um universo onde cada parte mantém um papel ativo de acordo com suas especificidades.

## **2. JOSÉ LUIS ROMERO**

### ***Latinoamérica: las ciudades y la historia***

José Luis Romero (1909-1977) foi um historiador argentino nascido em Buenos Aires, filho de espanhóis com sete irmãos também espanhóis. Com a morte de seu pai ainda na infância, ficou sob os cuidados de seu irmão mais velho, Francisco Romero, militar, engenheiro e um importante filósofo. Aos vinte anos, junto com o fotógrafo Horácio Coppola e o crítico de arte Jorge Romero Brest, editou a revista *Clave de Sol*, especializada em humanidades, arte e literatura. Doutorou-se em 1939 em história antiga pela Universidad de La Plata com uma tese sobre a crise na república romana, quatro anos após uma viagem à Europa que lhe ajudou a definir seu grande tema de estudo: a cultura ocidental. Com isso, Romero imaginava poder partir da compreensão de um núcleo europeu central para poder entender sua condição de argentino e latino-americano.

Romero se autoconsiderava um historiador cultural (MEDRANO, 2009, p.15), de onde podemos verificar a complexidade de suas raízes intelectuais que dificultam a identificação de referências diretas em sua obra. Como coloca o sociólogo argentino Carlos Altamirano (*apud* JITRIK, ALTAMIRANO, GORELIK, 2001, p.44), "*Romero falava de 'história total' (...), a escola por antonomásia da história social*", uma história que receberá aportes da história da política, das ideias, do urbanismo, uma "*realidade plural de enfoques e investigações*". Segundo Gorelik, é a partir dessa confluência de enfoques que Romero identificará nas cidades o auge de um conflito cultural e, especialmente nas cidades da América Latina, uma demonstração de dependência histórica com relação à Europa dentro da cultura ocidental (*apud* JITRIK, ALTAMIRANO, GORELIK, 2001, p.46).

Esta será a ideia que Romero desenvolverá em seu livro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*<sup>1</sup>, de 1976, onde o autor deixa claro desde o início que a América Latina desponta como uma peça do projeto de expansão da sociedade feudoburguesa europeia, "*uma força que chegava de fora e operava segundo sua própria lei*" (ROMERO, 2010, p.21). Se a América Latina se transforma de acordo com uma lógica imposta a ela, Romero acredita que devemos buscar nessas transformações a chave da compreensão de nossa formação cultural: nesta proposta, as cidades se apresentam como a substância física dessas transformações, uma fonte documental passível de leitura sobre as quais recai o foco do livro.

Optamos neste trabalho pelo recorte dos capítulos iniciais – *Introdução e América Latina na expansão europeia* – e do capítulo *Las ciudades burguesas*, que abrange o período dos anos 1880 até a década de 1930, possibilitando assim uma melhor comparação com demais obras analisadas mais adiante. Não obstante, será

---

<sup>1</sup> Todos os grifos e traduções do espanhol nas transcrições deste trabalho são nossos

mantida a relação existente com os períodos estabelecidos por Romero, uma vez que se trata de uma visão histórica que percorre sucessivos episódios, começando pela conquista e fixação em uma América colonial, caracterizada com o *Ciclo das fundações*; a formação das sociedades barrocas e a cidade como um estabelecimento mercantil, em *As cidades fidalgas*; o crescente papel das burguesias *criollas*, que partem do campo e dão impulso aos processos de independência, nas *Cidades criollas*; a constituição dos patrícios como uma classe situada entre o campo e a cidade, nas *Cidades patrícias*; para então serem substituídos pela burguesia fruto do processo industrial, que leva a um surto de crescimento urbano nas cidades ligadas a portos e a produção agrícola e industrial, caracterizadas como *Cidades Burguesas*; chegando, enfim, às *Cidades massificadas*, a partir da década de 1930, onde se observará um processo de crescimento desenfreado, consolidando uma mentalidade urbana que caracteriza o período em que Romero conclui seu livro, durante a década de 1970.

Essa imagem de conjunto nos permite observar que Romero insere cada cidade latino-americana no interior de um processo que se inicia muitos séculos antes da chegada europeia à América: “a expansão oceânica do século XV não é outra coisa que uma segunda onda que repete, com um raio mais amplo, outra que havia começado quase quatro séculos antes (...) [onde] está a gênese do processo de mudança” (ROMERO, 2010, p.22), período das grandes cruzadas na Europa, substituindo-se uma sociedade *cristianofeudal* por uma baseada nos interesses de expansão territorial *feudoburguesia*. Dentro deste processo, Romero considera as cidades como o “mais ativo instrumento de mudança do sistema de relações econômicas e sociais” (2010, p.24), correspondendo a esta ampla escala temporal uma escala espacial que considera as *cidades burguesas* fruto de uma produção industrial baseada na divisão do trabalho no interior da economia ocidental. Trata-se de um momento onde as maneiras de pensar se modificam, levando a alterações não apenas na estrutura social das cidades, mas em sua fisionomia.

A proposta de Romero se concentra sobre a descrição da burguesia, que parecia estar “*embriagada pela agitação do que se chamava progresso*” (ROMERO, 2010, p.247), um progresso carregado de influência europeia, onde as cidades que não apresentavam uma paisagem urbana construída com símbolos modernos – bondes, automóveis, ferrovias, edifícios públicos monumentais, arranha-céus, parques, mas também elementos culturais, apresentações teatrais, atividades esportivas, passeios pelas ruas – estariam relegadas à “*periferia que o mundo industrializado organizava*” (ROMERO, 2010, p.248).

A partir do momento que o autor estabelece uma relação espacial com as cidades modernas europeias, será comum a utilização de noções como *influência*, *cópia*, *importação* de elementos, símbolos e costumes culturais para definir as cidades latino-americanas como um espelho deformado de uma civilização que se almeja, uma *paisagem urbana* (física, mas também sua estrutura oculta) *fora do lugar*, para parafrasear Roberto Schwartz – talvez resultado da incorporação indevida da ideia de *progresso* aplicada muda e cegamente, e não uma adaptação que exigiria um mínimo de adequação às condições locais.

Assim, as cidades começam a tomar uma aparência “*quase europeia*”, como descreve Roberto Capri em 1912, citado por Romero para se referir à cidade de São Paulo (*apud* ROMERO, 2010, p.277). Esta aparência será quase inevitavelmente associada às transformações de Paris iniciadas pelo Barão Haussmann, o que também ocorrerá com os seus prefeitos e intendentes: Francisco Pereira Passos, no Rio de Janeiro, Torcuato de Alvear, em Buenos Aires, ou Antonio Prado e Raimundo Duprat, em São Paulo, são muitas vezes relacionados à figura do prefeito parisiense.

Estas transformações simbolizavam a ruptura com um passado colonial que se manifestava no traçado urbano e envergonhava as novas burguesias. Neste sentido, Haussmann pode ser assimilado não apenas pela sua posição de projetista que desenha uma cidade sobre outra que deve ser apagada, mas também pelo peso que suas reformas urbanas tiveram na composição de uma nova cultura urbana moderna em Paris, representando uma nova sociedade.

Assim como as remodelações urbanas e o surgimento de novos bairros com um padrão de urbanização europeia, as residências dessa burguesia também buscavam referências em uma arquitetura importada, projetada, preferencialmente, por um arquiteto estrangeiro, buscando um “*estilo francês, mais ou menos puro e sempre de rigorosa imitação*” (ROMERO, 2010, p.280). Neste contexto, a ausência de figuras como Gregori Warchavchik, em São Paulo, ou Wladimiro Acosta, em Buenos Aires – ambos arquitetos russos que emigraram à América e atuaram a partir da década de 1920 em suas cidades – ou do arquiteto Lúcio Costa, no Rio de Janeiro, atuando mais intensamente a partir de 1930, (ausência que segue no capítulo seguinte, dedicado ao período pós-1930) pode ser esclarecedora, revelando o desejo de Romero descartar a possibilidade de uma arquitetura que, ao menos em seu discurso, se propõe a ressaltar aspectos nacionais.

Entre a casa e a cidade, os costumes: horas de lazer nos parques públicos, nos espetáculos, cinemas, passeios em automóveis, cafés... Enfim, a utilização da rua, dos espaços públicos, lidos por Romero como o lugar de “*um novo estilo de vida*

*latino-americano, firmado, sem dúvida, pelas influências estrangeiras*" (ROMERO, 2010, p.250). Dividindo espaço nessa mesma paisagem, uma infraestrutura que marcará forte presença se formará a partir dos aparatos industriais e suas demandas: ferrovias, energia elétrica e fábricas vão surgindo como uma necessidade econômica, uma imposição às cidades que pretendem participar de uma economia internacional, onde São Paulo e Buenos Aires apontam como cidades que aparecem quase espontaneamente, cidades novas que se desenvolvem a partir desse novo modelo econômico.

Paralelamente a essas transformações na paisagem urbana da América Latina, ao partir de uma visão europeia, Romero refere-se para um cenário econômico local como uma *aventura*, onde europeus vêm à América não para deixar uma Europa destruída pela guerra, mas para desbravar um grande continente, buscando nele a possibilidade de uma fácil ascensão social: "*a aventura estava na base do sistema que mudava, precisamente, porque despertava possibilidades novas*" (2010, p.267); "*uma fisionomia peculiar tomaram essas cidades (...) em meio a um clima de aventura*" (2010, p.250); "*existência da grande cidade, graças a qual a vida parecia mais livre e a possibilidade de aventura mais fácil*" (2010, p.258); "*sucessivas crises financeiras nas que desembocou a euforia das aventuras econômicas*" (2010, p.269). Um continente desconhecido, exótico aos olhos do burguês que busca na ascensão social uma luta que, caso ganha, terá um sabor de triunfo, de conquista: a eterna conquista de uma América bárbara que se busca civilizar.

Esta mesma atitude pode ser verificada nas escolhas que Romero toma ao selecionar autores da literatura que descrevem o ambiente local: além dos viajantes europeus, recorre-se muito a uma literatura modernista hispano americana – que, como nos esclarece Manuel Bandeira, corresponde ao parnasianismo e simbolismo retardatários da literatura brasileira, (BANDEIRA, 1960, p.147) –, tendo como seu principal protagonista o nicaraguense Rubén Darío e, como principais características, "*o excessivo gosto do raro e do exótico, a presunção aristocrática, o vocabulário de indiscreto luxo (...) o preciosismo, enfim*" (BANDEIRA, 1960, p.160 – grifo nosso).

Desta forma, Romero exclui uma literatura de vanguarda (equivalente ao modernismo brasileiro) que dá os primeiros sinais de vida na virada do século e se firma na década de 1920, pautando-se por uma atitude nacionalista e buscando elementos de origem local para criar uma identidade nacional. Em seu lugar, uma literatura muitas vezes novelesca, visões de estrangeiros e de autores que se vinculam a uma perspectiva dos "países centrais", com exceção de um único parágrafo onde se cita o "*'movimento modernista' em São Paulo, (...) grupo Martín*

*Fierro em Buenos Aires, a (...) revista Contemporânea no México, a (...) Revista de Avance em La Habana*" (ROMERO, 2010, p.297), porém ressaltadas por seu caráter estético, como resultado da primeira guerra (episódio predominantemente europeu), e não pelo seu conteúdo.

Em Romero, apesar das diversas classes que o próprio autor demonstra surgirem neste período, temos a sensação de que é apenas a classe burguesa quem atua e impõe suas vontades, transforma a cidade em seu próprio proveito, controla não apenas a economia, mas aos poucos passa para o campo político, melhor viabilizando seus empreendimentos. A sociedade como um todo é vista como essencialmente burguesa: a cabeça de uma sociedade tentacular, centralizando não apenas os poderes e as ferramentas de decisão, mas o próprio discurso de sua história – todas as demais classes se definem (ou são definidas) por uma relação direta com a burguesia.

Uma vez que a noção de burguesia aparece como uma resposta econômica a determinadas condições já em uma época distante, e, neste período específico, ela deve responder às demandas de um mercado internacional, o qual termina por alterar a estrutura da cidade por uma necessidade econômica, não derivando de uma vontade cultural, mas determinando-as, temos uma estrutura narrativa que desloca toda e qualquer visão cultural e social para dentro de um discurso (ou uma perspectiva) econômico. A única forma cultural que vemos ser esmiuçada no texto de Romero é, justamente, a cultura burguesa – não há espaço para uma cultura local, para uma cultura que, nas palavras da historiadora brasileira Aracy Amaral, conforma o *avesso da cidade moderna* (apud FABRIS, 2010, p.81).

Em sua conclusão, Romero ressalta que existia uma forte pressão para que a América Latina fosse incorporada à esfera de influência dos centros de poder, resultado daí que as burguesias "*aceitaram todo o sistema interpretativo e projetivo da mentalidade burguesa triunfante*" (ROMERO, 2010, p.308). Com isso, talvez Romero nos aponte para outra interpretação desta suposta dominação econômica: a partir do momento em que a burguesia aceita esse discurso central – autorizado –, ela se incorpora à história oficial. A opção, neste caso, parece não recair sobre uma crítica da economia ou da cultura, uma vez que podemos admitir que Romero não desconhece as formas culturais originárias da América e existentes antes da *dominação burguesa*, que reconhece a possibilidade de conflitos sociais que demonstram a relutância de algumas classes em aceitar essa cultura ou essa economia impostas, assim como a dialética entre o local e o cosmopolita, além de

suas formas de representação (como a literatura ou a arquitetura, estrategicamente utilizadas no livro para demonstrar apenas um lado da história: o lado da *História*)

Ao terminar o capítulo deixando certo clima de suspense sobre o futuro das cidades a partir da década de 1930, Romero parece deixar sua *crítica recair sobre a versão burguesa da história e seus resultados*, como se a realidade pudesse ser moldada pela própria história, e não apenas a história distorcer a realidade como um fato consumado: a história projetando-se no futuro:

(...) *poucos dos que percebiam a metamorfose das cidades latino-americanas duvidavam de que outras formas de interpretação da realidade e dos projetos de vida estavam se elaborando surdamente nas sociedades urbanas que se caldeavam.* (2010, p.318)

O pressentimento de uma grave crise desencadeada no interior da sociedade burguesa, que não pode ser vista senão a partir de sua própria versão da história: se Romero parte deste ponto de vista, vejamos como esse mesmo período é interpretado vinte anos mais tarde, porém, com uma abordagem mais pontual. Acerquemo-nos da peça e ingressemos no palco da história.

### **3. O limite da história**

Passemos agora às duas obras consideradas por Gorelik como pertencentes ao conjunto de estudos que se aproximam de uma cidade específica, analisando-a por suas características culturais e sociais. Nesses estudos é dada, aparentemente, uma menor importância à dimensão histórica, ressaltando os aspectos locais, o universo de valores, símbolos e significados circunscritos pelos limites da cidade, recriando uma unidade temporal e espacial que pode ser verificada nos títulos dos livros: *...São Paulo, sociedade e cultura nos primeiros anos 20* e *...Buenos Aires 1920 e 1930*.

Nestas obras, produzidas na virada da década 1980-1990, é visível a confiança em não assumir a perspectiva do discurso moderno como oficial; pelo contrário: a leitura dessas obras nos conduzirá aos poucos a um rompimento com a postura que considera a América Latina um objeto sob influência direta da Europa. Os autores buscam nas fundações da estrutura desta suposta modernidade os sinais de sua construção, demonstrando a possibilidade de outras leituras, situando-se à margem da cidade moderna, nas *orillas* da história.

#### **3.1. NICOLAU SEVCENKO**

##### **Entre o mito e a história**

Nicolau Sevcenko nasceu na cidade de São Paulo em 1952, filho de imigrantes russos que se instalaram no bairro operário da Vila Prudente, onde passou sua infância e adolescência. Formou-se em história pela Universidade de São Paulo em 1976, período em que viajava cerca de quatro horas por dia para poder chegar de seu bairro até a Cidade Universitária e retornar a sua casa, o que, segundo o próprio Sevcenko, permitiu-lhe um maior contato com a cidade, olhando-a

*a partir de pontos remotos, como um espaço de qualidade, como um espaço de vida pública, ao mesmo tempo múltipla, variada, sofisticada, simples, de aspectos de trocas, de consumo, mas também de aspectos de cultura oral, popular, de rua. (apud HIRANO; KANASIRO, 2012)*

Fica evidente em seus testemunhos a relação de uma segunda casa que o autor mantinha na cidade, vivenciando-a não apenas visualmente, como um *flâneur* que a mira a distância, mas fazendo parte de seu cotidiano, uma proximidade que assegurará o caráter cultural e social de suas análises.

Durante a faculdade tem como professor o historiador Sérgio Buarque de Holanda, a quem dedica seu livro *Orfeu extático na metrópole...* e em quem podemos perceber grande influência ao aproximar a história de uma visão mais antropológica, tomando uma perspectiva que parte das pessoas, de pequenos grupos, para então compreender a dimensão social. Nesta aproximação com o ser humano, a cidade é vista como uma construção cultural, o que explica o enraizamento dos estudos sobre História Social no contexto urbano, resultando no reconhecimento desse plano cultural em "*detrimento das análises que tinham uma orientação estritamente socioeconômica antes disso*" (SEVCENKO, *apud* HIRANO; KANASIRO, 2012).

Já em seu pós-doutorado, entre os anos de 1986 e 1990, Sevcenko divide uma sala com o historiador Eric Hobsbawm na Universidade de Londres, de quem também admite certa influência, mas em uma direção contrária a de Sérgio Buarque de Holanda: devido a sua formação marxista, Hobsbawm tende a uma visão universalista, entendendo o "*mundo contemporâneo como uma espécie de grande dinâmica articulada pelo ciclo do capitalismo*" (SEVCENKO, *apud* REVISTA DE HISTÓRIA, 2007).

Fruto deste pós-doutorado, o livro *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura no fremente dos anos 20*, publicado em 1992, também contará com o aporte de importantes personagens, pesquisadores, historiadores e teóricos que modificaram a maneira de pensar a história moderna e contemporânea. Embora sem referências diretas, verificamos em sua bibliografia nomes como Walter

Benjamin, Michel Foucault, Raymond Williams, Roland Barthes, Carl Schorske, dentre outros, que oferecerão o ferramental utilizado por Sevcenko para suas análises culturais e que estarão fortemente implícitos em suas considerações.

De maneira geral, o livro é dividido em quatro partes (*a abertura em acordes heroicos dos anos loucos; os maquinismos de uma cenografia móvel; o vento das trincheiras é quente; da história ao mito e vice-versa duas vezes*; além da introdução e da conclusão: *cai a noite*) que não obedecem a uma narrativa cronológica, mas a uma composição de episódios que irão sugerir a complexidade da formação de uma identidade para São Paulo, enfocando principalmente os aspectos culturais de sua formação, tal como aponta Gorelik, mas insinuando uma outra possibilidade de entendimento.

Assim, já na introdução Sevcenko se diferencia da leitura feita por Romero ao admitir a existência de tensões, de confrontos sociais entre uma realidade existente e outra que não é importada, mas que é condicionada pela "*invasão do imaginário social*", dando uma importante atenção à força do papel das novas tecnologias e à posição de "*encolhimento da figura humana*". O resultado é a criação de um "*contexto artificial de estranha irrealidade, com efeitos dissolventes sobre sua memória*" (SEVCENKO, 1992, p.18-19). Se, como defendemos, Romero demonstra uma relação de dominação que se reflete no discurso incorporado pela burguesia triunfante, criando ambientes que são aceitos como naturais justamente por emergirem do interior de uma história central, Sevcenko admite a existência de tensões entre vestígios culturais locais e uma força externa que se impõe, implicando na perda de uma memória existente, de uma história local.

Um certo ar de mistério permeia toda a obra de Sevcenko, que inicia a primeira parte destacando o clima de euforia que se generalizou no carnaval de 1919, tomando duas perspectivas de análises através do olhar de jornalistas: um primeiro que é levado pela multidão, perdendo sua individualidade e recobrando a sobriedade apenas passado o momento; e um segundo que observa de longe o espetáculo, em uma atitude de *flâneur* que não se identifica com as agitações. Assim, o autor marca uma *ambiguidade* de comportamento, ressaltando uma atitude coletiva ritualizada e outra individual, reflexiva.

Em meio a esta tensão, abre-se um vazio de identidade que indica um lapso de consciência nos paulistanos, que ora são levados por uma multidão em uma atitude passiva, ora não se identificam com os eventos que ocorrem em sua cidade, gerando uma "*terrível instabilidade psicológica*", carecendo "*de um eixo de solidez que lhes dê base*" (SEVCENKO, 1992, p.31). Nesta interpretação, Sevcenko demonstra a

vulnerabilidade de um inconsciente urbano durante a modernidade que, embora partindo de São Paulo, pode ser levado a outras cidades da América Latina que passaram por um processo semelhante de *"bombardeio sensorial e emocional"* (SEVCENKO, 1992, p.32).

A dualidade que surge desta tensão será tratada pelo autor como uma sensação não percebida diretamente pelos habitantes, ou pelo menos não compreendida, mas sentida principalmente devido a alteração que ela implica da paisagem urbana. Se, internamente, se trata de *"uma corrente estranha [que] iniciava um curso de transformações no interior da sociedade (...). Uma força alienígena"* (SEVCENKO, 1992, p.35), é na cidade que essa invasão será materializada, onde

*o limiar entre (...) as soluções urbanísticas adotadas (...) com vistas tanto ao embelezamento da cidade quanto à melhoria das condições de vida da população, e a simples adoção de modelos sacralizados pelo prestígio discriminante das origens, era tão estreito quanto o que separa a visão da observação, a sensação da sensibilidade* (SEVCENKO, 1992, p.113).

Dualidade representada por uma série de dialéticas: a cidade como *mito e realidade*; a sociedade como uma disputa de gerações entre *jovens e velhos*; São Paulo e Europa como *novo e velho mundo, o exótico e a memória*. É a partir dessas dualidades que Sevcenko apresenta o confronto entre o local e o imposto, diferentemente de Romero, para quem não existe um *uma identidade* essencialmente latino-americana dentro da história dos países centrais.

Assim, a paisagem urbana não é entendida nem como razão nem como consequência, mas como parte deste conflito, *"feita no seu íntimo de impressões fragmentárias, de sensações fortes mas vagas, de símbolos irresolutos (...), numa presença inconsútil"* (SEVCENKO, 1992: 112). Ao vazio criado pela falta de uma identidade própria, segue um processo de urbanização que cria uma cidade fragmentada, resultado de múltiplas iniciativas autônomas: uma *exposição universal bizarra*, fruto de uma suposta diversidade cultural e social, que busca suas referências em diferentes fontes de inspiração. O confronto de gerações, por exemplo, implicará em uma cidade que provém da riqueza instantânea produzida pelo café e outra que procura se manter nos valores de sua tradição, conflito social que encontrará sua representação física no cenário da cidade: *"para que se cortam árvores e arbustos no lindíssimo bosque, único verdadeiramente rústico da cidade? Será para alindá-lo transformando-o num jardim inglês?"* (O parque da avenida, O Estado de São Paulo, *apud* SEVCENKO, 1992, p.114).

Substituindo a imagem de Haussmann, agora são as companhias privadas as principais responsáveis pelo planejamento (ou sua falta) em São Paulo, como a Companhia Light and Power, que concentrou a oferta dos principais serviços da cidade – eletricidade, gás, telefonia e transporte – ou a Companhia City, responsável pela urbanização dos bairros jardins. A contrapartida dessa urbanização privada, com uma fraca participação do Estado, foi a criação de uma cidade informal que surgiu dos interstícios dessa prática empresarial, uma “*anarquia especulativa [que] era o oposto mesmo de qualquer ideia de planejamento ou princípio de urbanismo*” (SEVCENKO, 1992, p.124).

Em um paralelo com os movimentos artísticos, Sevcenko transpõe esse sentimento de percepção de uma força externa ao caráter de transcendência espiritual do cubismo e do abstracionismo, linguagens que “*suspendiam a articulação clara e consciente dos sentidos*” (SEVCENKO, 1992, p.205) como maneira para alcançar a harmonia formal, o equilíbrio de forças geradas pela tensão entre cor, luz e matéria. Se esses movimentos surgem nos países considerados berço das vanguardas, como Itália, Rússia e Alemanha, mas também Inglaterra e, inclusive, Portugal, serão rapidamente transportados a outras regiões do mundo, como na América.

Uma vez que essa arte exige uma *nova sensibilidade* para a sua compreensão, uma outra dimensão de apreensão que se relaciona com a instabilidade social pressentida nos países que a impulsionam, não é de estranhar que sua incorporação pela América se dará quase como uma resposta natural ao processo de *modernização* que se assistia neste continente, seja nos Estados Unidos, seja na América Hispânica ou no Brasil. Nas palavras de Sevcenko, a arte moderna surge “*sob o impacto da nova ordem econômico-tecnológica e o anseio generalizado (...) por novas concepções de coligação orgânica num mundo em dispersão permanente*” (1992, p.213).

Porém, diferentemente da Europa, que carece de uma origem diferente daquela que resultou na modernidade, a América pode produzir uma arte moderna que corresponde à desestabilização cultural tomando como partida a representação de um mundo local. É assim que nos Estados Unidos, Stieglitz proclamará o descobrimento de uma América “*sem aquele maldito gosto de França*” (SEVCENKO, 1992, p.216), ou que uma geração inteira de artistas latino-americanos se dedicará ao tema do misticismo, do nacionalismo, de uma origem cultural, mas utilizando-se de uma técnica de representação muitas vezes trazida da Europa, como no caso do uruguaio Joaquín Torres-García, dos mexicanos Diego Rivera e Siqueiros, do argentino Xul Solar ou de vários brasileiros, como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, entre outros.

Uma nova dialética é posta por Sevcenko, reunindo nas obras desses artistas – e também escritores – como o chileno Vicente Huidobro ou o argentino Jorge Luis Borges – um *localismo*, a “*redescoberta de uma magia oculta nas raízes*”, ao lado da temática do *novo*, difundida por uma excitação nacionalista que se propõe a criar um novo mundo. Esta visão mística de uma cultura nova exige a elaboração de um discurso que recrie a origem desta sociedade, o que só pode ser feito por aqueles que têm um amplo conhecimento de sua história: parte-se do reconhecimento de uma história existente para reconstruir um passado que negue qualquer resquício de uma tradição baseada justamente na história de onde se provém. O exemplo dado por Sevcenko será a *Fundação mitológica de Buenos Aires*, publicada por Borges em 1926 e que resultará em uma sensação de identidade vazia, de um inconsciente despertencimento, de um sonhar-se sonhando, como o próprio Borges admitirá mais tarde: “*Sonhei que saía de outro sonho (...). Pensei com medo Onde estou? E compreendi que não sabia. Pensei Quem sou? E não pude reconhecer-me. O medo cresceu em mim*” (apud SEVCENKO, 1992, p.221).

Partindo da própria história, Sevcenko reconhece a criação historiográfica, atitude que pode ser assimilada com a *imaginação histórica* proposta por Beatriz Sarlo (SARLO, 2010, p.373). Dessa forma, o autor joga entre uma versão dos fatos que é considerada *história*, aquela que centraliza os acontecimentos em torno da figura do novo e das representações modernas, e outra que é taxada de *mito*, envolvendo uma realidade que não se prende ao discurso central da modernidade, entrando muitas vezes em conflito com a perspectiva oficial.

Esse conflito é observado com a escolha dos autores feita por Sevcenko para se referir aos acontecimentos deste período, marcado por uma vanguarda literária e artística que será, inclusive, importada pela Europa. Escritores como o já citado Borges, em Buenos Aires, ou Mário e Oswald de Andrade, em São Paulo, além dos artistas também já citados, formam um repertório que chama a atenção dos produtores culturais dos países centrais, uma vez que estão a procura de uma arte não contaminada de europeísmos, buscam estrangeiros que levem “*linguagens e informações exóticas ao meio parisiense*” (SEVCENKO, 1992, p.278).

Essa importação de “valores” exóticos – de uma cultura artística latino-americana – ocorre exatamente porque a Europa não tem como buscar em suas origens uma alternativa àquela que levou ao processo de modernização, exportado como modelo universal para todo o mundo ocidental. Assim, busca na América qualquer vestígio de uma civilização não contaminada, que a aproxime de um homem puro, não corrompido pelo progresso, como no caso do maestro e compositor

brasileiro Heitor Villa-Lobos, difundido na Europa por sua vinculação com um Brasil exótico, de uma fauna e flora exuberantes e desconhecidas que caracterizavam a natureza do continente americano.

Em sentido oposto, muitos serão os europeus que virão atuar na América, trazendo uma bagagem cultural e artística que precisou ser adaptada às condições locais, ainda que por uma exigência técnica ou econômica. É o caso, em São Paulo, do arquiteto Gregori Warchavchik, do pintor Lasar Segall e do poeta Blaise Cendrars, nomes que não encontramos no trabalho de Romero, mesmo quando associados dentro de um amplo processo de imigrações que trouxe centenas de intelectuais e artistas à América Latina durante as décadas de 1920 e 1930, encontrando uma cultura local enraizada à qual precisaram adequar-se.

Nas últimas páginas de *Orfeu extático na metrópole...*, o autor narra o episódio da Revolução de 30, onde, por sugestão do poeta Cassiano Ricardo, Getúlio Vargas se vinculou ao caráter vanguardista da Semana de Arte Moderna de 1922, transpondo um movimento revolucionário da literatura brasileira para o campo social e político:

*(...) Getúlio estava longe de ser ingênuo. Quem estava usando o prestígio de quem? É típico dos mitos (...) aderirem aos fatos consumados, legitimando por meio deles a sua substância etérea e dando-lhes, em troca, a vida eterna. Só o que não aconteceu não pode ser transformado em mito (SEVCENKO, 1992, p.307).*

Mas o que é, enfim, considerado *mito*? Sevcenko explica na introdução do livro o significado de Orfeu, uma figura mitológica da Grécia antiga que atraía a atenção de todos – homens, mulheres, plantas, animais e mesmo deuses e figuras mitológicas – quando tocava sua lira, seduzindo-os em uma atitude quase hipnótica que atuava no plano da *daemon*, uma parte oculta e eterna da alma que só se manifestava por meio de sua voz e sua lira. Esse livro é publicado em um momento que a história já está saciada de estudos sobre a modernidade – a ponto de Beatriz Sarlo escrever “*Esquecer a Benjamin*”, em 1995, sobre a banalização dos estudos sobre a modernidade e o uso indiscriminado de seus principais teóricos –, e, mesmo sendo este o tema central do livro, não vemos menção direta à modernidade em parte alguma.

Entendemos que o autor, ao tomar a perspectiva do homem comum da cidade, que vive seu cotidiano sem sobrevoar a história e vê-la por fora, prefere não definir um comportamento ou um pressentimento, que pode ser sentido, mas não compreendido. Se hoje podemos constatar como a modernidade contamina a cultura

e as sociedades, Sevcenko prefere jogar com os elementos que estavam disponíveis no momento em que ela toca sua lira, descrevendo-a como uma *força alienígena* que configura condições “*sob uma irresistível pressão internacional*” sem que possa, no entanto, ser percebida.

Se Sevcenko admite a influência de Sérgio Buarque de Holanda em sua obra, quem assume uma “*perspectiva de microcontextos de situações (...) criadas pelas características singulares de cada pessoa, cada grupo, cada sociedade*” (SEVCENKO, *apud* REVISTA DE HISTÓRIA, 2007), nem por isso deixará de lado seu conhecimento sobre uma condição mais universal e histórica:

*Somos formados (...) para pensar (...) que há uma dinâmica da sociedade, da economia brasileira, que produz suas próprias mudanças. Enquanto que os impactos que vêm do exterior parecem como interferências artificiais (...). O que eu podia ver, no entanto, era o contrário, que a dinâmica externa se sobrepunha à dinâmica interna (apud HIRANO; KANASIRO, 2012).*

Admitindo que seu livro

*parece ser uma história do modernismo brasileiro, mas na verdade é uma história do capitalismo entrando e se enraizando com força na sociedade brasileira e reconfigurando completamente os valores sócio-culturais (apud HIRANO; KANASIRO, 2012).*

Neste sentido, o *mito* proposto por Sevcenko parece recair sobre a constatação de que houve um duplo movimento de dominação. Se a modernidade hipnotizou a sociedade brasileira, também considerou a sua versão da história a única oficial, onde todas as demais não são senão uma experiência exótica, que permitem ao homem moderno manter um contato seguro com o homem selvagem. A fogueira que queima o café paulista, fruto de uma produção cega conduzida pelas forças do mercado internacional, é a mesma ao redor da qual dançam, ao som de Orfeu e absorvidos pelas chamas, os milhões de ludibriados que se entregam *física e mentalmente* às forças da modernidade – é a mesma que queima sua consciência, sua memória, sua própria história, transformando-a em *mito*.

### **3.2. BEATRIZ SARLO**

#### **Nas orillas da história**

Beatriz Sarlo nasceu na cidade de Buenos Aires em 1942, no seio de uma família cujas origens remetem a duas distintas linhagens: uma *clássica*, de imigrantes que vieram da Galícia e da Itália, logrando uma rápida ascensão social; e outra *criolla*

antiga, tradicional, cuja raiz é de difícil identificação. Desta maneira, já na infância Sarlo se verá diante de uma mescla familiar que de alguma maneira poderá influenciar sua prática intelectual.

Na década de 1960 ingressa no curso de literatura da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires, mas considera que o entorno de sua faculdade foi o principal responsável por sua formação, composto por livrarias, museus, bibliotecas, centros culturais e institutos de artes, uma concentração de espaços culturais que a atraía mais que a própria faculdade. Esta é considerada por Sarlo como um ambiente conservador e com poucas propostas, guiado principalmente pela faculdade de sociologia, para a qual ela e seus colegas olhavam com admiração e sensação de inferioridade. (*apud* BLANCO; JACKSON, 2009, p.133-135)

A maior parte de seus trabalhos une crítica literária e cultural, evidenciando algumas referências que obteve em sua formação, tanto acadêmica, como cultural e pessoal. Desta maneira, assim como em Sevckenko, verificamos em seus estudos contribuições de muitos pensadores e teóricos da história, citando correntemente a Carl Schorske, Marshall Berman, Roland Barthes, Raymond Williams, Walter Benjamin, Claude Lévi-Strauss e Antônio Cândido. Também fez amizade com importantes intelectuais argentinos, como Carlos Altamirano, com quem fundou em 1978 a revista de crítica *Punto de Vista*.

Em seu livro *Modernidad Periférica, Buenos Aires 1920 e 1930*, publicado em 1988, Sarlo se utiliza basicamente de referências literárias de vanguarda, como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Oliverio Girondo ou Victoria Ocampo, e de revistas de teor tanto erudito – *Martín Fierro* ou *Contra* –, como popular – *Caras y Caretas*, *El Hogar* ou *El Mundo*. A possibilidade do uso da literatura para a análise de setores tão amplos e distintos da sociedade é esclarecida por Sarlo devido a determinadas condições na Argentina do início do século que possibilitaram uma ampla difusão de material de leitura na sociedade, como uma elevada taxa de alfabetização, um amplo campo editorial e a formação de um grupo de escritores intelectuais com oportunidade de trabalhar em periódicos, publicando quase diariamente um material de alta qualidade literária.

É a partir da comparação deste vasto campo da literatura, reunindo contribuições tão diversas, com a formação cultural da cidade de Buenos Aires durante o início do século XX, que Sarlo desenvolverá seu conceito de *cultura de mescla*, intimamente relacionado ao processo de formação da própria Buenos Aires, transpondo o campo cultural e se projetando na espacialidade física da cidade. Daí que, a partir de uma leitura dos espaços urbanos feita sobre determinados textos,

Sarlo nos dirige ao entendimento da construção de uma dupla periferia: a da *cidade*, onde encontramos os marginalizados, os operários desempregados, mas também a tradição do passado, a cultura dos pampas, distante das transformações urbanas tão comumente associadas a este período; e a da *história*, onde é possível identificar um submundo não admitido pela modernidade como parte do seu discurso, aquele que deseja alcançar uma cultura universal – em outras palavras, o *mito* de Sevcenko, no limiar da ficção com a realidade.

Neste jogo entre duas histórias e duas realidades, Sarlo se distancia de Romero ao assumir que a influência da narrativa moderna não ocorre em Buenos Aires simplesmente porque a modernidade não suporta penetrar na realidade que não aquela reconhecida pela história oficial. Igualmente, a tensão presente em Sevcenko é amenizada quando Sarlo demonstra que os dois (ou múltiplos) universos vivem simultaneamente: não se trata de uma contaminação silenciosa de uma cultura existente, muito embora seja nítido o conflito de poder que se estabelece tanto entre os personagens dos textos analisados por Sarlo, como pelos próprios autores e sua relação com a cidade real e imaginária.

Para descrever as múltiplas faces da modernidade, por assim dizer, Sarlo percorre diversos caminhos, passando por descrições de pinturas, livros, arquiteturas... Passeia pela cidade através de seus escritores para relatar as transformações da paisagem urbana, invade o interior das casas para entender a vida privada, a condição da mulher e os costumes sexuais, faz uma viagem à Europa revolucionária, Rússia, Espanha, Alemanha e aponta para as relações políticas e culturais que se criam com os intelectuais latino-americanos. O livro não obedece uma ordem cronológica; assim como o fez Sevcenko, Sarlo se dedica a uma série de capítulos (oito, além de uma introdução) que se dedicam a temas específicos, mesclando-se pouco a pouco como prova da dinâmica de forças que agiam sobre este período em Buenos Aires, exemplo de cidade moderna periférica.

Logo no primeiro capítulo – *Buenos Aires, cidade moderna* – Sarlo faz uma contraposição de um trecho que retira da revista *Caras y Caretas*, um jornal semanal argentino de caráter popular publicado a partir de 1890 até a década de 1940, com uma rápida análise de cinco obras do pintor argentino Xul Solar, pertencente a uma vanguarda artística com formação na Europa. Em ambos recortes é possível identificar uma cidade moderna que expressa intensas transformações: na primeira, esclarece-se que a cidade é Buenos Aires, existindo uma relação de um povo portenho com uma aparência de Londres e Paris; já na segunda, a referência a Buenos Aires aparece mesclada com figuras humanas geometrizadas e tecnologizadas em meio a uma

paisagem urbana que adquire feições humanas, “*edifícios têm olhos e nariz*” em meio a “*máquinas humanas*” em um mundo cosmopolita representado por “*bandeiras irreconhecíveis*” (SARLO, 2010, p.30).

Duas visões que não se substituem ou se anulam, mas se complementam, formam uma composição a partir da qual Sarlo pretende verificar quais foram as respostas diante das mudanças provocadas pela “*modernidade europeia e [pela] especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, criollismo e vanguarda*” (SARLO, 2010, p.32), uma cultura de mesclas, enfim. Ao contrário de Sevcenko, que adota a postura do *flâneur*, porém sem admiti-lo diretamente, Sarlo esclarece prontamente qual será o seu ponto de vista: “*A nova cidade torna possível, literalmente verossímil e culturalmente aceitável, o flâneur*” que observa o espetáculo, “*circula pelo centro e pelos bairros, penetrando na pobreza nova da grande cidade*” (SARLO, 2010, p.34).

Neste sentido, será corrente a utilização dos personagens de Roberto Arlt, escritor argentino que utiliza as periferias portenhas como cenário para suas histórias, dedicando-se ao homem comum, operário ou marginalizado, passeando livremente pelas *orillas* da cidade, para tomar de empréstimo a expressão de Borges. Da contraposição entre a cidade moderna e o seu oposto, irá emergir o sentimento da lembrança e da memória, que, se em Sevcenko são queimados pelas chamas da modernidade, em Sarlo são evocados para demonstrar o impacto das transformações na paisagem da cidade em um gesto baudelairiano que exalta o descompasso da velocidade das mudanças urbanas com o coração de um mortal.

Essa relação, que mesmo em Sevcenko é lembrada antes de se queimar como uma série de condições que “*se impuseram mais rápido do que [a população] pudesse assimilar*” (SEVCENKO, 1992, p.40) nos remete às transformações descritas por Walter Benjamin em *Infância em Berlim por volta de 1900*: um conjunto de textos que trazem imagens de uma cidade que o autor viveu em sua infância, mas já não existem mais. O desejo de congelar as cenas urbanas que foram destruídas pela guerra se transfere como impossibilidade de enraizamento temporal nas cidades latino-americanas que foram transformadas pela modernidade.

Com base em artigos e anúncios de jornais e revistas, escritos com o intuito de serem “*integralmente consumidos durante o trajeto para o trabalho*” (SARLO, 2010, p.41) – possível referência ao título do primeiro livro de poesias de Oliverio Girondo: *veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922 –, a autora reúne um material ímpar que permite invadir o imaginário coletivo, demonstrando a tecnologização dos hábitos ligados à vida cotidiana e à organização do habitat. Essa

mesma tecnologia, utilizada pelas elites para reproduzir em Buenos Aires uma condição de vida similar à europeia e, agora presente, dos Estados Unidos, será incorporada pela periferia arterial em uma atitude que transgride as intenções da modernidade: são *“os saberes técnicos aprendidos e exercidos pelos setores populares; os saberes marginais que circulam no underground espiritualista, ocultista, mesmerista, hipnótico da grande cidade”* (SARLO, 2010, p.98).

Uma atenção especial é dada a Victoria Ocampo, uma intelectual feminista, fundadora da revista *Sur*, responsável pela primeira casa modernista de Buenos Aires, bem como pelo convite ao arquiteto Le Corbusier para sua viagem à América Latina em 1929. A autora identifica em Ocampo uma atitude que aproxima o espaço privado do público em um movimento que vai da sua condição de mulher à de pioneira no debate da arquitetura Moderna em Buenos Aires. A partir dela, Sarlo lê na casa familiar a origem dos gostos e dos hábitos, talvez por influência do filósofo Pierre Bourdieu, para quem o gosto pode ser explicado através da experiência de grupos ou indivíduos, resultado de fatores sociais e culturais, e não da posse de um *eu* consciente possuidor de um livre-arbítrio.

Assim, a arquitetura moderna aparece não como uma escolha pessoal de arquitetos ou clientes, mas como uma resposta a determinadas condições; mesmo em um concurso onde a *“liberdade de projetar é completa (...) a opção pelo programa moderno indica a existência de territórios já conquistados, no plano simbólico”* (SARLO, 2010, p.53). Se Sarlo parte de determinadas condicionantes locais, chega à mesma ideia de *conquista* defendida por Romero, admitindo uma modernização como estetização de um modo de vida envolvido pela indústria e pelo meio urbano. Uma sociedade que se baseia na produção industrial inserida no mercado internacional. Tal como Sevchenko reconhece que as forças atuantes na cidade de São Paulo correspondem *“a uma corrente de efeitos muito mais amplos do que os circunscritos limites da cidade”* (SEVCENKO, 1992, p.33), Sarlo questiona se a origem de todos os males que afetam a Argentina estaria *“baseada em limites internos ou se resulta de uma operação planejada para além de nossas fronteiras, nos grandes centros imperiais”* (SARLO, 2010, p.56).

Desse questionamento vem a relação entre cidade e literatura, que em Sarlo irá criar dialéticas semelhantes às de Sevchenko: o passado e o presente, o rural e o urbano, a tradição e a tecnologia, conflitos que estão vinculados ao processo de urbanização em Buenos Aires. É no limiar destes polos que Borges se posicionará para escrever suas ficções, histórias infames que se opõem a toda moralização, carecendo da centralidade proporcionada pela história universal e, por isso mesmo, degradando-

a ironicamente. Assim, Borges “*afirma a legitimidade de toda a história, inclusive a mais despropositadamente exótica ou impensável. (...) [posiciona-se] com astúcia, nas margens, nas dobras, nas zonas obscuras das histórias centrais*” (SARLO, 2010, p.92). Surgem as *orillas* borgianas, criação simbólica que transpõe a cidade e a história por meio da literatura:

*Espaços efetivamente existentes na topografia real da cidade e, ao mesmo tempo, só podem ingressar na literatura quando pensados como espaços culturais, quando se lhes impõe uma forma a partir de qualidades não só estéticas, mas também ideológicas* (SARLO, 2010, p.327).

São nessas *orillas* onde passeará Arlt, afastadas das “*zonas prestigiosas que autorizam a voz*”, a voz foucaultiana de quem narra a história ignorando a existência de “*saberes marginais, que não podemos chamar de contraculturais, mas que suprem a ausência ou a debilidade dos circuitos formais. (...) teosofia, psiquiatria, espiritismo, hipnotismo, sonhos escapistas*” (SARLO, 2010, p.105) dos quais não é possível escapar, como demonstra Sevcenko sobre Borges.

Do interior da história, a fogueira que queima em Sarlo difere da orfética em Sevcenko: trata-se do hábito, que “*tece dia a dia uma teia de aranha em nossas pupilas*” (OLIVERIO, *Espantapájaros, apud SARLO, 2010, p.115*). A única maneira que Oliverio Gironde encontra para sobreviver em meio à modernidade é abandonar seu próprio *eu*, libertando-se de toda vontade sentimentalista, voltada ao passado à tradição e à história. Vive-se o instante imediato, “*o valor se funde na novidade*”, um presente sólido, desde que não se busque transgredir sua natureza. Gironde retira todos os signos do interior da história, descontextualizando a arte, a arquitetura e a cidade, para, em seguida, inseri-los na cultura que provém da pura percepção. Somente uma perspectiva que analisa o interior da cultura sem uma leitura histórica pode identificar esses símbolos e significados culturais destacados da história central.

É a partir dessa constatação que Sarlo parece optar pela literatura vanguardista para interpretar essa realidade periférica, uma vanguarda que inventou a si mesma, o seu público e a própria noção de *novo* partindo, assim como havia proposto Sevcenko, da tradição e da história: um *novo* mergulhado na reinvenção da história, onde a principal novidade “*não está no tema, e sim na maneira de produzi-lo*” (SARLO, 2010, p.191), tal como Borges, quando defende a existência de duas estéticas: “*a passiva dos espelhos e a (...) ativa dos prismas*”, aquela que simplesmente reflete e repete a história e outra que cria, que participa ativamente, que percorre “*a tradição e [a] remonta como se fosse um álbum de família*” (SARLO, 2010, p.194).

No capítulo final de seu livro – *A imaginação histórica* – Sarlo realiza um movimento semelhante ao de Sevcenko, quando este propõe uma relação entre o mito e a política e afirma que o primeiro não pode existir caso não seja baseado em um passado verdadeiro, que de fato aconteceu. Uma vez que Borges confirma a existência de múltiplas histórias, reconhece que “*não há época de ouro para restaurar, mas sim a possibilidade de produzir um poderoso mito literário*” (SARLO, 2010, p.389), conferindo a Borges o papel de criar uma epopeia portenha. Curiosamente, esta epopeia resultará na *Fundação mitológica de Buenos Aires*, descrita por Sevcenko com certa inquietação, uma desconfiança, quem sabe, na possibilidade de se escrever uma história baseada justamente nas *orillas*, na borda de outra história que olha apenas para si.

#### 4. CONCLUSÃO

##### **Alternâncias históricas na América Latina**

*O historicismo se contenta em estabelecer um nexos casual entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. (...) O historiador consciente disso (...) capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltram estilhaços do messiânico* (BENJAMIN, Apêndice 1, *Sobre o conceito de história*, 1994, p.232).

Na astronomia, para se medir a distância entre dois ou mais corpos celestes é necessário o deslocamento entre dois pontos de vista, uma vez que não existe um fundo que possa ser usado como referência sobre o qual os corpos se projetem, configurando um sistema fechado e confiável. A esse deslocamento, que requer uma continuidade espacial e temporal, dá-se o nome de *paralaxe* – palavra grega que significa *alteração* –, a qual permite a composição de um cenário imaginário onde é possível criar relações e conexões entre astros que se comportam independentemente, possibilitando medir distâncias, velocidades, criar teorias físicas sobre seus movimentos e sobre as forças que atuam sobre eles e entre eles.

Podemos dizer que o mesmo ocorre com a história. Estamos inevitavelmente presos a um período no tempo, impedidos de assumir diferentes perspectivas para analisar como determinados fatos agem diretamente sobre nós: situamo-nos sobre astros no tempo sem que exista uma referência palpável, verdadeira, onde possamos projetar nossa própria história, surgindo a necessidade de criar sistemas de valores

onde nos apoiamos com segurança. O progresso, valor forjado no ventre de uma sociedade que se desenvolveu baseada em um modelo de produção industrial, nos ilude com um tempo aparentemente ascendente rumo a um firmamento que se afasta a cada passo, lugar no tempo e no espaço inalcançável, eterno e infinito: delírio desenvolvimentista que fantasia uma evolução sem referência alguma além do próprio presente – o “agora” –, que caminha de mãos dadas com a história – a representação desse “agora”.

Se o presente nos mostra ineficiente para o entendimento da nossa condição, podemos refletir sobre o passado. Porém, manteríamos a mesma ilusão que temos do presente, contaminados por uma determinada história, caso não alteremos os pontos de vista: estaríamos fadados a ver apenas as sombras nas paredes da nossa caverna. Como aponta Beatriz Sarlo,

*a 'realidade' de um acontecimento reside em sua possibilidade de ser narrado. Ao mesmo tempo, toda narração supõe uma série de escolhas de valor (...) em que se realizam as negociações de valor presentes nos textos que organizam o real histórico (2010, p.373).*

Deparamo-nos neste trabalho com a leitura de três análises sobre um mesmo objeto de estudo, a condição da cidade latino-americana durante a modernidade, dos quais é possível criar parâmetros para uma melhor compreensão de situações às quais não pertencemos mais temporalmente, mas continuamos sofrendo suas consequências.

O livro de José Luis Romero parte de uma visão diacrônica da realidade, fruto de um amplo processo histórico iniciado com a crise da Europa medieval que leva ao movimento das Cruzadas e à abertura do mercado mediterrâneo durante o século XI e com o surgimento da burguesia durante o século X, a qual adotaria as cidades como seu âmbito natural, percorrendo quase dez séculos para chegar no tempo presente. Esta análise pretende se situar no exterior de uma história considerada única, aquela movida pelos processos econômicos fabricados em uma Europa feudoburguesa, mas justamente por considerá-la única, essa leitura tende a sacrificar diferentes interpretações, inserindo-se novamente no interior da própria história a qual se pretende apreender. Provavelmente não se trata de uma postura inocente de Romero, mas sim da intenção em mostrar um lado perverso que só se torna visível dentro do interior da própria história central, onde a condição das cidades na América Latina não poderia ser outra que o constante pressentimento de um enfrentamento que levaria à *“variação dos grupos sociais e das posições ideológicas”* (ROMERO, 2010, p.389). Se para Karl Marx a cidade é a própria solução para o conflito de classes, um mal

necessário para tornar visíveis as ferramentas de repressão e libertar o operário, desalienar o ser humano, em Romero a História é o instrumento que levará ao reconhecimento de uma vontade, uma necessidade de tornar independente nossa própria identidade.

Já nos casos de Beatriz Sarlo e Nicolau Sevcenko optou-se por um posicionamento oposto ao de Romero: tomando uma visão sincrônica e apostando em eventos que ocorrem simultaneamente na cidade, que fazem parte do dia-a-dia de seus habitantes, os autores procuram situar-se exatamente no interior da História, procurando nela vestígios de histórias efêmeras, resíduos que serão materializados em experiências urbanas de uma cidade informal que é o negativo da cidade moderna – e, por isso mesmo, compartilhem os mesmos fatores de delimitação, como em uma representação de figura-fundo definidas por um mesmo contorno. A sensação de uma pressão externa que tanto Sarlo como Sevcenko detectam, essa força alienígena que num primeiro momento pode parecer uma imposição econômica e social da Europa (e, no caso de Sarlo, também dos Estados Unidos), tomará aos poucos a forma da própria história, que tenta moldá-los à estrutura que sustenta uma narrativa central.

Sarlo e Sevcenko diferem-se apenas na exposição de sua postura: se na *Modernidad Periférica...* o próprio título do livro já deixa explícito que a autora compreende a existência da modernidade e, conseqüentemente, pressente seus efeitos, em Sevcenko essa percepção aparece apenas na última página em um recado a Blaise Cendrars, embora já com uma certeza sobre a eficácia destruidora da modernidade: “*E quem disse que Átila e Tamerlão poderiam ser mais eficazes do que a modernidade, como você mesmo pôde comprovar, poeta-soldado?*” (SEVCENKO, 1992, p.307).

Como proposto inicialmente, foi possível não apenas constatar as implicações da mudança de uma postura teórica dependentista para um estudo das dimensões culturais e sociais, mas também a relação que a narrativa histórica cria com essas posturas. Se, como demonstra Gorelik, “*eliminada a noção de influência, eliminada a visão simplista de uma via de mão única entre um modelo central e sua aplicação periférica, o que se generalizou como modelo comum da indagação historiográfica é uma espécie de suspensão do julgamento*” (GORELIK, 2005, p.17), podemos agora esclarecer que não apenas Sarlo e Sevcenko expõe um claro julgamento sobre esse processo historiográfico, implícitos em suas interpretações da modernidade, como o próprio Romero, ainda na década de 1970, já aparentava tatear algumas estruturas de uma perspectiva historicista.

Assim é que, partindo da leitura conjunta desses três autores, chegamos a um conjunto de conclusões que parecem se encontrar, direcionamos o olhar em cada leitura a uma compreensão central às três obras, uma ressignificação da composição histórica criada agora por uma nova perspectiva que admite ainda infinitos pontos de fuga dada as incontáveis dimensões que a História pode tomar. Àqueles que acreditam que existe um caminho certo a tomar, partindo do micro, do entendimento do homem, ou de condições abrangentes, macroeconômicas e históricas, Sevcenko adverte que todas as leituras são legítimas, pois *"a confusão não só é fecunda, como é libertadora, ao colocar as mentes em estado de desprendimento, propiciando a reavaliação crítica permanente do fluxo erradio das circunstâncias"* (1992, p.312).

No espetáculo da história, onde a peça teatral apresenta como cenário a cidade moderna, encontramos nos bastidores as histórias ocultas que participam ativamente de sua exibição. Do seu camarote, Romero assiste todos os atos sem se ater às expressões dos atores: ouve a história e a interpreta como um todo, evitando tecer críticas antes de chegar ao final; Sarlo, sentada nas primeiras fileiras, levanta-se diversas vezes, caminhando até o palco, invadindo os camarins e retornando à sua poltrona, procurando entender o comportamento dos personagens dentro e fora da cena moderna; por fim, nos deparamos com Sevcenko, disfarçado, em meio à apresentação, representando e atuando conforme orientações do seu papel, do seu personagem: enxerga as engrenagens da história posicionado em seu interior, piscando ironicamente a Romero, que não o reconhece.

Terminada a peça, é hora de contabilizar os lucros.

## 5. REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. **Literatura Hispano-americana**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960;
- BLANCO, Alejandro; JACKSON, Luiz Carlos. **Entrevista com Beatriz Sarlo**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v.21, n.2. jul 2009. P. 133-150;
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, vol. I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas, vol. II: Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000;

- \_\_\_\_\_ **Literatura y subdesarrollo.** *Apud* FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina en su literatura.* México, D.F.: Siglo Veintiuno / Unesco, 1977;
- FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Porto Alegre: Zouk Editora, 2010;
- GORELIK, Adrián. **A produção da "cidade latino americana"**. Revista de Sociologia da USP, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP. São Paulo: vol. 17, n. 1, p. 111-133, junho, 2005.
- \_\_\_\_\_ **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005;
- HARDOY, Jorge Henrique; MORSE, Richard (comp.). **Repensando la ciudad de América Latina.** Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1988;
- HIRANO, Luis F. K.; KANASIRO, Álvaro K. **Entrevista com professor Nicolau Sevcenko.** Ponto Urbe, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da Unversidade de São Paulo. Ano 6, n. 10, julho 2012, *in* [www.pontourbe.net/edicao10-entrevista](http://www.pontourbe.net/edicao10-entrevista), acesso em julho, 2013;
- JITRIK, Noé; ALTAMIRANO, Carlos; GORELIK, Adrián. **José Luis Romero, un clásico: sobre "Latinoamérica: las ciudades y las ideas"**. Revista Punto de Vista, 2001, 24 (71), pp. 41-48;
- LIERNUR, Jorge F.; ALIATA, Fernando. **Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades.** Buenos Aires: AGEA, 2004;
- MEDRANO, Ricardo Hernán. **Romero, mestre de um grande tema: fascínio pela cultura ocidental.** Nossa América, revista do Memorial da América Latina, n.34, ano 2009, 3º trimestre, pp 12-16;
- FERNÁNDEZ MORENO, César. **América latina en su literatura.** México, D.F.: Siglo Veintiuno / Unesco, 1977;
- RAMA, Angel. **La crítica de la cultura en América Latina.** Caracas: Ayacucho, 1985;
- REVISTA DE HISTÓRIA. **Entrevista com Nicolau Sevcenko: a história como missão.** Setembro 2007, *in* [www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/nicolau-sevcenko](http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/nicolau-sevcenko), acesso em julho, 2013;
- ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2010 (primeira edição: 1973);
- SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920-1930.** São Paulo: Cosac Naify, 2010 (primeira edição: 1988);

SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988;

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.